



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**La reinvención moderna de la poesía peruana desde la  
conciencia metapoética**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con  
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

**AUTOR**

Alex MORILLO SOTOMAYOR

**ASESOR**

Rubén Dorian ESPEZÚA SALMÓN

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Morillo, A. (2017). *La reinvención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

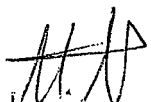
A los diecisiete días del mes de noviembre de dos mil diecisiete, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Asesor), Dra. Yazmín López Lenci (Informante), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Mg. Luis Fernando Chueca Field (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética**, presentada por el señor Alex Morillo Sotomayor Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

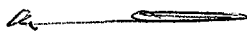
*Excelente (20)*

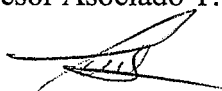
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller Alex Morillo Sotomayor.

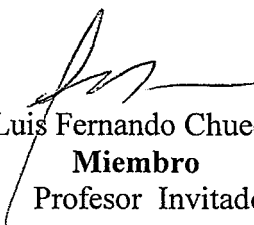
El acto académico de sustentación concluyó a las 13.00 horas.

  
Dr. Mauro Mamani Macedo  
**Presidente**  
Profesor Asociado T.C.

  
Dra. Yazmín López Lenci  
**Informante**  
Profesora Contratada

  
Dr. Dorian Espezúa Salmón  
**Asesor**  
Profesor Asociado T. P.

  
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
**Informante**  
Profesor Auxiliar T.C.

  
Dr. Luis Fernando Chueca Field  
**Miembro**  
Profesor Invitado

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
--------------------------	----------

### **Capítulo I:**

<b>La conciencia metapoética: conceptualización y modalidades.....</b>	<b>15</b>
--	-----------

<b>0. Estar en conciencia / en conciencias.....</b>	<b>16</b>
---	-----------

<b>1. Registros y grados de la poesía moderna.....</b>	<b>18</b>
--	-----------

<b>2. Los agentes poéticos.....</b>	<b>23</b>
-------------------------------------	-----------

2.1. Operadores del lenguaje.....	23
-----------------------------------	----

2.2. Las conciencias del poema.....	28
-------------------------------------	----

2.3. Subjetividades y materialidades.....	31
---	----

2.4. Operador del conocimiento.....	33
-------------------------------------	----

2.5. La imaginación poética y la infancia del lenguaje.....	35
---	----

<b>3. Los elementos y los actos .....</b>	<b>42</b>
---	-----------

3.1. Escritura y palabra: fuerza de ruptura y espacialización .....	43
---	----

3.2. Espacializaciones, disoluciones y rematerializaciones.....	46
---	----

3.3. La musicalidad, un horizonte de sentido fundacional.....	48
---	----

3.4. La musicalidad y la expansión sonora de la realidad.....	51
---	----

3.5. La escritura: subversión, ininteligibilidad y moralidad.....	54
---	----

3.6.	Desorden, devenir y delirio.....	59
3.7.	La performatividad de la escritura poética.....	64
3.8.	El potencial metapoético de la oralidad y los grados del decir.....	70
<b>4.</b>	<b>La poesía: una idea que nunca se cierra.....</b>	<b>74</b>
4.1.	Encantamiento y deliberación.....	76
4.2.	La Poesía: ininteligibilidad y liquidez.....	79
4.3.	El lenguaje <i>arrojado</i> al poema.....	83
<b>5.</b>	<b>Entretejido de conciencias.....</b>	<b>87</b>
 <b>CAPÍTULO II:</b>		
	<b>Manuel González Prada: el ritmo de las palabras y el ritmo de las ideas..</b>	<b>92</b>
 <b>CAPÍTULO III:</b>		
	<b>José María Eguren: la multidimensionalidad de lo poético.....</b>	<b>121</b>
 <b>CAPÍTULO IV:</b>		
	<b>César Vallejo: la poesía como ejercicio de vitalidad</b>	
	<b>y de productividad.....</b>	<b>151</b>
	 <b>Conclusiones.....</b>	 <b>183</b>
	 <b>Bibliografía.....</b>	 <b>189</b>

A Eduardo Chirinos,  
en memoria a su pasión por la poesía.

## **Introducción**

La investigación que se ha desarrollado y que ahora se presenta en la modalidad de tesis se centra en la etapa fundacional de la poesía peruana moderna, que contempla las tres primeras décadas del siglo XX.

Su naturaleza es fundamentalmente teórica, en la medida de que pretende describir, explicar y sistematizar la existencia de una conciencia metapoética, entendida esta como una particular configuración del poema que proyecta una serie de referencias sobre la experiencia de lo poético y los agentes, elementos y actos que le dan vida. Esta conciencia es asumida, en tal sentido, como el objeto de estudio principal que da sustento a la investigación.

Lo que se busca demostrar es que la conciencia metapoética se constituye en uno de los principios claves de la fundación moderna de la tradición poética peruana. Se parte de la idea de que resulta imprescindible renovar los acercamientos críticos y teóricos en torno a la poesía peruana de inicios del siglo XX, para ofrecer una perspectiva más integral de la mencionada fundación, lo que por extensión llevaría a comprender con mayor profundidad el desarrollo del sistema literario, en su registro poético, a lo largo de ese siglo.

La fundación moderna de la poesía peruana se ha consolidado, con el tiempo, en un objeto de estudio importante que ha provocado aproximaciones destacadas por su rigurosidad y por los diversos accesos que nos ofrece. Se trata de preocupaciones que se han centrado, por ejemplo, en las particularidades contextuales que graficaron el tránsito del siglo XIX al siglo XX,



en las múltiples estéticas influyentes detrás de las obras de los poetas fundadores, en las individualidades poéticas más representativas que encarnaron lo mejor de la modernización de la literatura en cuestión, y en la organización de estas figuras bajo criterios generacionales.

Sin embargo, es tiempo de revisar la historia de esta etapa fundacional. Revisarla para repensarla y reescribirla, con la ayuda de otros puntos de accesos, es decir, tomando en cuenta asuntos poco atendidos que pueden llevar a nuevas perspectivas, y por ende a nuevos alcances. En ese sentido, el asunto de fondo que se persigue con el principio de la conciencia metapoética es la configuración de una línea de pensamiento en torno a lo poético. Esta línea de pensamiento tuvo entre sus agentes más activos a Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Alberto Hidalgo y Emilio Adolfo Westphalen, quienes forjaron una correspondencia intensa entre la escritura ficcional y la escritura ensayística con el objetivo de construir un perfil renovado de la figura del artista-intelectual de cara a la creación y, de modo particular, de cara a la conceptualización de lo poético, asumiendo que en la poesía germina una forma de conocimiento en tensión con los saberes hegemónicos de la modernidad. Un conocimiento que remueve los otros desde una operación fundamental, a saber, el de movilizarnos en el lenguaje para diversificar y ampliar nuestra experiencia en él. Los casos particulares que se analizarán son los de Manuel González Prada, José María Eguren y César Vallejo, puesto que la tesis legitima el consenso de que estas

tres figuras se consolidaron en las voces fundacionales más representativas para la consagración del horizonte moderno de la poesía peruana<sup>1</sup>.

Quisiéramos añadir, puntualmente, cuatro argumentos a favor de la importancia del ejercicio metapoético para los estudios literarios, con la ayuda de Ramón Pérez Parejo (2007), uno de los investigadores que con mayor persistencia ha teorizado sobre el fenómeno de la metapoesía. En primer lugar, para este autor la práctica metapoética se caracteriza por una «exploración existencial», vale decir, por una indagación sobre «los fundamentos medulares de la creación, la comunicación y la ficción poéticas» (12). El peso existencial del ejercicio metapoético, tal y como es referido, sugiere que la conciencia metapoética no es un simple recurso o un planteamiento más en el texto literario, sino más bien se constituye, cuando aparece, en un principio articulador que organiza la estrategia de significación global del mismo. Dicho peso justifica, además, la necesidad de descubrir detrás del poema la línea de pensamiento que lo sostiene y que está comprometiendo las otras prácticas discursivas de su creador y la producción de otros creadores, con el objetivo de identificar una significación mucho más orgánica. En otras palabras, identificar al texto metapoético como parte de un sistema de ideas en torno al estatuto ficcional del fenómeno poético.

En segundo lugar, el texto metapoético revela al lector cómo la experiencia de la poesía «afecta» a las dimensiones del lenguaje, del yo, de la ficción y de la realidad:

---

<sup>1</sup> Uno de los trabajos más importantes que existe sobre la metapoesía peruana lo ha realizado Luis Alberto Ratto (1961), aunque curiosamente no se trata de un abordaje analítico propiamente dicho, sino de una recopilación de textos ficcionales titulada *Poéticas peruanas del Siglo XX*, en el que reúne los poemas de autores como Manuel González Prada, pasando por José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, hasta Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado y Pablo Guevara.

la práctica metapoética constituye un *proceso cognoscitivo* del individuo y del poema a través del lenguaje, una forma de entender su relación con el mundo a través de las palabras. Se trata de un proceso conflictivo porque se da la paradoja de que se hace con palabras, única vía de conocimiento y al mismo tiempo obstáculo para acceder a él (21).

La afectación tiene que ver primero con el hecho de cómo el conflicto, la problematización o la sensación de desconfianza respecto al lenguaje se constituyen en las señales del carácter eminentemente crítico de las ficciones metapoéticas. En efecto, los textos metapoéticos ofrecen un primer plano de la crisis que produce en el poeta un lenguaje asumido como un recurso limitado frente a la complejidad del mundo. Aunque cabe precisar que la afectación no solo consiste en mostrar al poema como el entrampamiento de la significación, y con esto nos referimos a la posibilidad de que el poema se proponga alertarnos sobre la gran dinamicidad de sentidos que estimulan su expectativa *por ser lenguaje*, uno muy particular desde la ficción. Dicho de otra manera, a modo de pregunta: ¿el texto metapoético puede convencernos de que basta con objetivar aquella dinamicidad para provocar una circunstancia de lenguaje con el poder de producir una conciencia intensa e inquietante en el lector? Esta segunda forma de afectación o de mirada crítica que se desprende del texto metapoético la creemos cercana a las reflexiones de Mario Montalbetti, quien defiende la no-seriedad del poema debido a que posee la «vitalidad» de resistirse a hacer signo, esto es, de no solidificar un significado y dejarse

dinamizar por la fuerza de los sentidos, algo que el lingüista llama el carácter aberrante del significante poético<sup>2</sup>.

En tercer lugar, y pensando siempre en su objeto de estudio que es la poesía española desde inicios de los sesenta hasta mediados de los ochenta, es interesante que Pérez proponga tres «actitudes formales» como consecuencia de la crítica y la desconfianza al lenguaje: a) la metapoesía (la poesía que se concentra en sí misma), b) la poesía experimental (la poesía que se «quiebra») y c) la poética del silencio (la poesía que se reduce a una mínima expresión) (pp. 13-14). Una clasificación como esta nos anima a destacar la relación entre la conciencia metapoética y las otras estrategias de significación que pueden aparecer en un poema, lo que a su vez nos lleva a preguntar por la función de dicha conciencia en el desarrollo de las diversas estéticas que han edificado la modernización de la poesía peruana. Nos inquieta, por ejemplo, ¿cómo se pueden leer las vertientes vanguardistas peruanas del futurismo, el simplismo, el surrealismo y el expresionismo desde la práctica metafictional en cuestión?, ¿cómo esta práctica contribuye a superar la supuesta polaridad entre una línea pura y una línea social que ha servido para caracterizar, por lo menos, a la poesía de la primera mitad del siglo XX?, ¿cómo puede entenderse a partir de ella la apertura a la coloquialidad y al tono irreverente que tomó fuerza desde los sesentas? Sin duda, son interrogantes que sobrepasan

---

<sup>2</sup> En palabras de Montalbetti (2014): «Lo que propongo es que si le conferimos a un texto el predicado “poema”, entonces debemos conceder al mismo tiempo que ese texto viene sin barra de significación, es decir, sin distinción entre significante y significado, y que el predicado “poema” se hace efectivo cuando nosotros le imponemos una distinción con la que no viene. [...] Esto es posible (y, a mi juicio, también necesario) porque el poema al resistirse a hacer signo viene sin significado, pero no sin sentido.» (pp. 56-57).

nuestras pretensiones, pero que marcan una agenda que esperamos atender en investigaciones futuras.

Y finalmente, en cuanto a su enfoque metodológico, Pérez advierte que no analiza una generación en particular, sino más bien un periodo en el que la vocación metapoética es explorada desde diversos recursos formales y temáticos por autores que son parte de momentos distintos y se identifican en estéticas distintas (p, 18). Este enfoque juega a favor de la riqueza del ejercicio metapoético para los estudios literarios peruanos, porque propone una dinamización y una sistematización de discursos ficcionales y no ficcionales que no se ciñen a un desarrollo cronológico lineal y que más bien atienden a una mirada mucho más flexible y más sintonizada con una perspectiva interdisciplinaria que renueva nuestra percepción sobre el fenómeno de la literatura.

En el primer capítulo se desarrolla el marco teórico que será la base para las indagaciones en los capítulos siguientes. El propósito del marco en cuestión es proponer un principio que no se limita a justificar la estética específica de un autor o de un movimiento, sino más bien revela toda una dinámica de ideas sobre la poesía, la cual es asumida como una estrategia de significación que activa reflexiones profundas sobre la modernidad, la cultura, la sociedad y el arte en general. De este modo, se considera pertinente explorar una concientización que ofrece una mirada sobre el quehacer poético y su alcance en la realidad cognitiva y comunicativa de los hombres.

Un aspecto positivo del planteamiento descrito es que la concientización, en tanto una estrategia de significación, no solo se sustenta a nivel ficcional, pues encuentra una correspondencia productiva con otros

registros de escritura de los autores estudiados. Nos referimos a los ensayos, notas, artículos o crónicas que escritores como González Prada, Eguren y Vallejo publicaron y con las que se consolidaron en voces determinantes dentro del escenario cultural de la época. En estos textos, los autores desplegaron una serie de reflexiones sobre el acto de la escritura, la trascendencia de las artes y la relación entre las manifestaciones artísticas y las demás expresiones del hombre que estaban marcando el ritmo de la modernización, entre otros aspectos. El interés por esta producción no ficcional reafirma el objetivo de la tesis de renovar las formas de discutir el fenómeno literario, el cual es impensable sin la reciprocidad que mantiene con otros formatos discursivos. Hablar de una conciencia metapoética como un principio que articula estratégicamente la producción ficcional y la no ficcional de los autores aludidos es una forma de repensar la experiencia poética en un proceso más grande y complejo que vale la pena explorar entre sus sintonías y sus tensiones.

La conciencia metapoética se organiza en tres grandes orientaciones o modalidades. Una primera modalidad se concentra en los agentes que participan del quehacer poético. El yo lírico apela a la autoexploración para problematizar su forma de interactuar con el mundo y los medios expresivos que emplea. El agente objetivado que aparece, por ejemplo, en los poemas de González Prada, Eguren y Vallejo se muestra como una subjetividad que se apropia de los rasgos y las lógicas de la modernización para repensar su propia constitución, y a partir de esa apropiación interpela constantemente al otro agente, el receptor, con el fin de desmontar el pacto ficcional que los relaciona

y redefinir juntos el hecho inventivo que revela, entre otras cosas, la situación de lenguaje que comparten.

Una segunda modalidad se concentra en los elementos y en los actos que forman parte de la experiencia poética. Serán la palabra, la hoja de papel y el ritmo, por un lado, y el escribir, el decir, el observar o el leer, por el otro, los recursos y los actos, respectivamente, comprometidos a una exhaustiva reconceptualización. Lo principal de esta modalidad es la puesta en primer plano de la operatividad de la experiencia poética, expuesta en el instante de su realización para que esa condición de intento o ensayo ponga en suspenso toda forma de significación en el poema.

Y en cuanto a la tercera modalidad, esta se ocupa de la misma noción de poesía. Muchas veces el poema expone esta noción como una experiencia particular de significación que sobrepasa las competencias cognitivas y comunicativas del yo poético. En varias de esas ocasiones la poesía es representada bajo un código animista que la muestra como una entidad con una fuerza vital o creadora, en franca tensión con la fuerza creadora de la subjetividad lírica. El poema, en tal sentido, se presta como el espacio donde friccionan ambas fuerzas creadoras.

En el segundo capítulo se aborda la producción ensayística y poética de González Prada, un autor que representa plenamente las tensiones y las dinámicas ideológicas que trajo consigo el cambio de siglo. Su infatigable perfeccionamiento formal, su interés por consolidar una reflexión profunda sobre la tecnificación poética desde su realización rítmica y, de manera más englobante, sobre la particularidad del fenómeno poético, lo convierten en la primera referencia imprescindible que simboliza el giro hacia la modernización

literaria peruana. Interesa en este capítulo, por ello, reafirmar la idea de que en la escritura de González Prada encontramos a un tipo de agente creativo no solo gestor de la renovación del lenguaje poético de nuestra tradición, sino también un forjador de un tipo de pensamiento con el que buscó redefinir la poesía a partir de su sintonía con las demás formas de conocimiento de inicios del siglo XX.

El tercer capítulo se detendrá en la producción ensayística y poética de José María Eguren. El objetivo es demostrar que la intuición egureniana, a la que se le ha atribuido muchas veces la revelación de correspondencias profundas y misteriosas de la realidad a partir de un lenguaje catalogado de sugerente, es parte de un sistema complejo de pensamiento que halló en la noción de lo poético un pretexto ideal para edificar una visión multiexpresiva sobre el arte, una visión que desde esta investigación definimos como multidimensional. Para Eguren, el arte verbal es impensable sin las otras modalidades artísticas, por lo que siempre propone una reflexión donde todas estas modalidades se reinventan en una superposición intensa. Desde la lógica metapoética que se desarrolla es fundamental reconocer la visión aludida en las imágenes que nos ofrecen varios de sus poemas.

En el cuarto y último capítulo se asume el desafío de estudiar el pensamiento vitalista de César Vallejo. Dicha vitalidad es clave para explicar la trascendencia de la conciencia metapoética, toda vez que, según este autor, el arte verbal es una manifestación esencial que contribuye con el perfil productivo y revolucionario del hombre moderno. La poesía es capaz de poner en funcionamiento un tipo de razonamiento *concreto* que provoque la transformación de la sensibilidad humana. Dicha transformación toma la forma



de una operación en el dominio del poema que revela las diversas fuerzas, materialidades, lógicas y expectativas del quehacer poético mismo, como parte de una ficcionalización que *negocia* con el lector una nueva perspectiva respecto al lenguaje y al conocimiento.

Para finalizar, deseo precisar que la tesis que se presenta a continuación es el resultado de una serie de proyectos cuyo objetivo fue el estudio de la poesía peruana, que van desde la planificación de algunos cursos hasta la participación en algunos programas de investigación. Todos estos proyectos se desarrollaron en la comunidad académica de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por la que declaro un profundo agradecimiento. De esta comunidad, mi reconocimiento de manera especial a los colegas y amigos Eduardo Lino, Daniel Carrillo, Néstor Saavedra e Hildebrando Pérez, lectores imprescindibles de este trabajo y voces valiosas con sugerencias fundamentales. De igual forma, expreso mi enorme gratitud al asesor de la tesis, el doctor Dorian Espezúa Salmón, de quien sigo aprendiendo las mejores y más sinceras convicciones sobre la literatura. A mis padres y a mis hermanos, los más altos motivos de mis perseverancias. Y sobre todo, la gratitud total a mi esposa, Leyda Linares, la maravillosa sonrisa y el amor infinito que da cuerpo a mis días y a mis noches.

**Alex Morillo Sotomayor**

Lima, 24 de junio de 2017

## **CAPÍTULO I:**

### **LA CONCIENCIA METAPOÉTICA: CONCEPTUALIZACIÓN Y MODALIDADES**

## 0. Estar en conciencia / en conciencias

La intención de definir y sistematizar la conciencia metapoética con el fin de ensayar una explicación sobre la modernización de la poesía peruana durante las primeras décadas del siglo XX requiere sostenerse, antes que nada, en una idea concreta sobre la conciencia.

En esta investigación se asumirá la conciencia, en principio, como el estado de alerta y de vigilia frente a un hecho. Un agente en alerta supera la inmersión en la experiencia del hecho y se reconoce en una posición que le ofrece una perspectiva sobre lo que ocurre. Tener conciencia es *darse cuenta*, vale decir, desdoblarse hasta ser parte de la experiencia misma y, al mismo tiempo, de la situación que produce una forma de conocimiento sobre ella. Estar alerta o *en conciencia* no se reduce, en consecuencia, a una abstracción que se opone a la experiencia, todo lo contrario, es el ejercicio o la puesta en acto de un racionamiento que materializa más la experiencia en tanto que la vuelve extralimitable, repensable y reinventable. Lo que se vuelve concientizable es aquello que, en definitiva, es observado desde los márgenes de la razón y del lenguaje.

Entonces, estar *en conciencia* es un ejercicio de racionamiento que tiene toda la fuerza de una estrategia de significación en la que importa el tanteo, la especulación, la conjetura, o más aún, el desdecir, el reacomodo y el desarmado, la sospecha, la negación y la renovación, la puesta a prueba. Ahora, estar en conciencia es estar también en vigilia, dado que el razonamiento solo es imaginable como un devenir, una calibración permanente

de la mira, una reconstrucción que no cesa: lo concientizable es lo que no se deja de pensar.

Dicho esto, ¿por qué es crucial plantear la conciencia en los términos de la alerta y de la vigilia para una reflexión que le interesa indagar sobre una modalidad particular de la ficción poética moderna? Precisamente, porque se parte de la hipótesis matriz de que la poesía ofrece una visión inquietante sobre la construcción del conocimiento, una visión que de por sí ya es una forma de conocimiento que se resiste al paradigma que moldea los saberes en nombre de la idea moderna del progreso y a partir de los fundamentos cientificistas de la precisión, la rigurosidad, la inobjetabilidad, la corroboración exhaustiva, etc.

El agente de las alertas y de las vigiliass, de las conjeturas y de las reconstrucciones, que importa aquí es el poeta de la modernidad, a quien, en realidad, se le puede adjudicar diversas conciencias: a) una conciencia sobre el lenguaje, con la que pone a prueba la función instrumental de las palabras, el alcance expresivo y convencional de estas, el poder que tienen para garantizar la sociabilidad entre los hombres; b) una conciencia sobre la escritura, con la que analiza el trabajo que realiza con el lenguaje, es decir, analiza la capacidad de ejecución de las discursivizaciones concretas que lo visibilizan en el escenario cultural donde se desenvuelve; c) una conciencia sobre la tradición, o el darse cuenta de cómo su práctica escritural dialoga con la práctica de otros agentes estéticos; d) una conciencia sobre la poesía, que le permite reconocer en esta una experiencia que justifica su estatuto ficcional cuando remueve el posicionamiento cognitivo y comunicativo del hombre, y e) una conciencia metapoética, una forma de razonamiento que aparece en el mismo dominio ficcional y que escenifica en el texto todas las exploraciones posibles sobre la

cuestión poética: sus productores y consumidores, los elementos y actos involucrados, la misma noción de lo poético.

Cada una de estas conciencias podría ser analizada de manera independiente y ameritaría un estudio minucioso y diferenciado, un esfuerzo que supera las pretensiones de esta investigación. Por ello, se delimitará el presente estudio afirmando, por ahora, que la conciencia metapoética se consagra como una estrategia de significación en la que es posible advertir las otras conciencias. Se verá en la explicación de la producción metapoética de González Prada, Eguren y Vallejo, en su condición de voces fundacionales de la poesía peruana, los múltiples racionamientos que nos permiten sostener la existencia de una red de conciencias que justifica el proyecto estético de estos autores.

## **1. Registros y grados de la poesía moderna**

Empecemos este recorrido con una clasificación que establece dos tipos de registros de la poesía moderna, propuesta por Terry Eagleton (2010): por un lado, una poesía caracterizada por la claridad, por el empleo de un lenguaje llano, cercano a la dicción coloquial, sin grandes artificios para moldear los contenidos. Una poesía que también sabe contradecir su propia claridad o sencillez al volverse sospechosa, dado que no concentra una elaboración sugerente del lenguaje. En efecto, su aparente claridad exhibe al lenguaje más bien como una materialidad que proyecta, al final de cuentas, escepticismo y desconfianza, una «crisis de fe». Y por otro lado, tenemos una poesía que se expone en una mayor complejidad, desde apuestas más experimentales, una

escritura hecha para la subversión de todos los órdenes y las condiciones predeterminadas de la palabra. Lo que interesa de esta clasificación es que, para Eagleton, este segundo registro poético representa una forma de objetivación, autorreferencia o autoconciencia, toda vez que el lenguaje se centra llamativamente sobre sí mismo al mostrarse sugerente. De modo que basta con que el lenguaje se acentúe como denso, radical o abstracto para que exista la intención de provocar una idea sobre él y no solo sobre la significación que pueda retener (pp. 54-62).

Nos aventuramos a sumar un tercer registro a la clasificación propuesta por Eagleton. En este grupo se concentran aquellos poemas que desarrollan una conciencia metapoética, textos donde la maquinaria referencial se centra en la cuestión poética. Para articular este nuevo registro a la clasificación, lo plantearemos como un segundo grado de objetivación, asumiendo que el primer grado se da, tal y como explica Eagleton, cuando la escritura poética despliega sus mayores y más diversos recursos. De manera que al mostrar la imbricación de las palabras y desafiar lo inteligible en ellas, estos poemas de la primera objetivación revelan lo que es capaz de *hacer-se* el lenguaje en pos de una construcción abierta e incesante. Los textos metapoéticos, por su parte, concretan un segundo grado de objetivación cuando redireccionan la capacidad de *hacer-se* del lenguaje hacia la cuestión poética y sus respectivos elementos (la palabra, la hoja de papel), actos (la escritura, el decir, la lectura, la observación), agentes (las figuras del yo poético y del receptor) e incluso hacia la noción misma de poesía, tentada como una modalidad de conocimiento que interviene y desestabiliza críticamente los otros conocimientos y lenguajes de la sociedad moderna.

El segundo grado de objetivación que plantean los textos metapoéticos trabaja para causarnos el efecto simultáneo de estar dentro y fuera del lenguaje. Esta paradoja se la debemos precisamente a una conciencia en el poema que desacomoda primero y reposiciona después al hombre en su relación con las palabras. El gesto de entrar y salir es una manera de graficar la adopción de una distancia por parte de las subjetividades signadas en el poema, distancia que les permite reseñalar críticamente las condiciones expresivas con las que construyen su mundo. El reseñalamiento es, además, una forma de invertir los papeles y disponer ya no del lenguaje para la obtención del conocimiento, sino más bien del conocimiento autoinduciendo su deconstrucción para obtener más lenguaje, esto es, para reinventar la idea de lenguaje más allá de su habitual instrumentalización. La objetivación, bajo estos términos, hace del poema la experiencia de una situación liminal, pero a la vez cargada de potencialidad, de expectativa; por ello las escrituras metapoéticas se constituyen en objetos de estudio fundamentales para discutir el estatuto ficcional de los discursos poéticos, y de paso cómo esa discusión nos lleva a repensar nuestro lugar en el lenguaje<sup>3</sup>.

La objetivación que ofrece la conciencia metapoética se organiza en tres grandes orientaciones o modalidades: una primera modalidad metapoética se concentra en los agentes que están comprometidos en la experiencia de la poesía. El yo lírico apela a la autoexploración para problematizar sus competencias cognitivas y comunicativas. Su forma de interactuar con el

---

<sup>3</sup> En palabras de Eagleton (2010): «La poesía es una expresión de la certeza de que el lenguaje no nos separa de la realidad, sino que nos ofrece un acceso más profundo a ésta. Así que no se trata de elegir entre estar fascinado por las palabras o preocupado con las cosas. La esencia misma de las palabras es señalar más allá de sí mismas; de forma que percibir las como valiosas de por sí es también adentrarse más profundamente en la realidad a la que se refieren» (p. 85).

mundo y los medios expresivos que emplea son las cuestiones que persigue. Para ejemplificar dicha autoexploración hemos escogido, precisamente, a tipos de agentes enmarcados en la modernidad fundacional de la poesía peruana, porque resultan ser subjetividades que concientizan su experiencia con la modernización de principios del siglo XX para repensar su propia constitución. Lo que aparece en el poema como resultado es una metaconciencia que contrasta la racionalidad que la sostiene, el escenario progresista que la rodea y la experiencia del quehacer poético que lo posiciona en dicho escenario. Y el contraste se vuelve una estrategia intensamente dialógica, o mejor aún interpelante, ya que se interviene constantemente al otro agente, ese receptor materializado de alguna manera en el poema, con la intención de desmontar el pacto ficcional que los relaciona y redefinir juntos la experiencia creativa que revela la situación de lenguaje que los inscribe en una realidad.

Una segunda modalidad metapoética se concentra en los elementos y en los actos que dan vida a la experiencia poética. Serán la palabra, la hoja de papel y el ritmo, por un lado, y el escribir, el decir, el observar y el leer, por el otro, los recursos y los actos, respectivamente, que son dispuestos a una exhaustiva reconceptualización. Lo que busca esta modalidad es poner en primer plano la operatividad tensional de la experiencia poética. Los actos objetivados son reseñados con el fin de calibrarlos de acuerdo a la apertura y a la dinamización de sentidos que impulsan los agentes poéticos, dispuestos a arriesgar la maqueta cognitiva y comunicativa que la instrumentalización del lenguaje les impone. Son actos, para decirlo de otro modo, revitalizados desde una abstracción o una idealización que los estanca. El reseñamiento, en efecto, apunta a destacar el carácter trasgresor de tales actos frente a la



idea de un lenguaje sistemático y regulado: su poder subversivo pasa por mostrarlos en el instante de su realización, esa condición de intento o ensayo que pone en suspenso toda forma de significación en el poema. Desde estos actos hechos un devenir, la significación lucha con llegar a la forma, y negocia su aprehensión con una conciencia que busca descifrarla. La operatividad de la experiencia poética también es explorada a través de sus elementos o recursos, los cuales son aislados y expuestos por la metaconciencia con el fin de ofrecer una imagen fragmentada del lenguaje, y desde esta condición tentar una aproximación a los límites y a las nuevas posibilidades de significación de tales elementos.

Y finalmente, la tercera modalidad metapoética se centra en la misma noción de poesía. Muchas veces el poema expone esta noción como una experiencia particular de significación que sobrepasa las competencias cognitivas y comunicativas del yo lírico. En varias de esas ocasiones la poesía es representada bajo un código animista que la muestra como una entidad con una fuerza vital o creadora, en franca tensión con la fuerza creadora de la subjetividad lírica. El poema, en consecuencia, pasa a ser el espacio donde friccionan ambas fuerzas creadoras. Lo que diferencia a esta tercera modalidad de las dos primeras es el enfoque escogido para construir la concientización: mientras que estas ofrecen un acercamiento a ciertas *interioridades* (el interior o el mundo propio del yo lírico, por un lado, y el interior o la operatividad de la actividad poética, por el otro), aquella explora la idea de la poesía como una noción que nos desafía desde su autonomía respecto a la *lucha personal* del poeta con las palabras. La poesía como esa idea que prevalece porosa y desbordante a la vez antes, durante y después de esa lucha.

## **2. Los agentes poéticos**

### **2.1. Operadores del lenguaje**

La cuestión poética es puesta en la mira dentro del mismo poema cuando las voces o las subjetividades líricas son objeto de una reconceptualización constante. Dicha mirada compromete el posicionamiento y el hacer de aquellas subjetividades frente al lenguaje. De este modo, si hay una manera de nombrar la naturaleza de los sujetos poéticos representados, y más aún la naturaleza de aquella voz que autentifica o configura el dominio ficcional del poema, todo apuntaría a reconocerla como una «inteligencia que crea poesía», un «operador» de la materia lingüística, según el apunte de Hugo Friedrich (1974, p. 23). El reemplazo de la visión romántica de la individualidad fáctica y todo su peso existencial por el de una inteligencia que activa la operatividad del poema es un cambio de perspectiva decisivo para reconocer en el discurso poético moderno una faceta metafictional desafiante en cuanto a la significación que propone. Entonces, lo que encontramos en un texto metapoético es una inteligencia que forja una ficción muy particular desde una concientización que la induce a su desdoblamiento y a su extralimitación en pos de un conocimiento inédito sobre sí misma. Por esta razón, dicha ficción se empeña en desentrañar la relación entre la materialidad creada –la palabra como el punto de fijación pero también de fuga de la significación– y la materialidad que crea –una inteligencia *en acto* que arma y desarma imágenes y formas para hallar nuevas maneras de experimentar y pensar la poesía.

Resumamos otros apuntes de Friedrich que permitan comprender la naturaleza del operador lírico moderno. Se apoya, por ejemplo, en la figura romántica de Jean Jacques Rousseau para hablar de un «yo absoluto» que se muestra como una intimidad desgajada de la realidad, una intimidad que se ocupa de sí misma tras su reconciliación imposible con el mundo. Un ensimismamiento de tales proporciones origina la polarización entre un «tiempo interior» y un «tiempo mecánico», es decir, el tiempo que explica los pormenores del ensimismamiento de ese yo y el otro tiempo que revela el desarrollo sin tregua de la civilización tecnificada. La gran opción que tiene el yo lírico para lidiar con tal escisión temporal es la puesta en marcha de una «fantasía creadora» que desbarata los límites entre la imaginación y la realidad. Friedrich encuentra en la propuesta de Denis Diderot la denominación ideal para este sujeto lírico particular: es el perfil de un genio artístico que tiene en la fantasía creadora su «fuerza motriz». Y gracias a Novalis rescata la idea de que este genio lírico posee una «actitud neutral» despojada del mero sentimentalismo y que opera mezclando la fantasía y el vigor mental hasta lograr «deducir de lo conocido lo desconocido» (32-39).

Actualicemos estas precisiones para acercarnos al yo lírico del texto metapoético. El desgajamiento, el ensimismamiento y la irreconciliación aludidos motivan algunas inquietudes: ¿de qué cosas se puede desprender este yo lírico?, ¿qué movimientos de lenguaje realiza para hacer expresable su ensimismamiento? y ¿cómo así estos movimientos suponen romper su vínculo con el mundo? Lo que ha llamado nuestra atención es que existe, entre los diversos perfiles que puede encarnar el yo poético moderno, uno muy específico que se empecina en *versar* sobre la cuestión poética. De la RAE

cogemos dos definiciones del verbo *versar* y las asociamos para explicar mejor lo que hace el yo metapoético: si este yo *versa* es porque, primero, habla sobre un tema determinado (la poesía en este caso) y, segundo, porque al hablar sobre dicho tema pone en práctica o a prueba su inteligencia.

De manera que, respondiendo a las inquietudes ya señaladas, el operador metapoético es un tipo de yo lírico moderno que, si se ha desprendido de la realidad, concretamente se ha desprendido de la idea de lenguaje que le entregaba dicha realidad. Un tipo de yo lírico que, como consecuencia de ese desprendimiento, se ha ensimismado, y con ello queremos decir que ha decidido explorar *sus condiciones de significar*. La acción concreta que lleva a cabo para tal fin es *moverse en el lenguaje*, esto supone desplegar un ejercicio de conciencia por sobre las palabras, desde la circunstancia expectante que implica no dejar de usarlas para tal ejercicio.

La significación resultante muestra al poema como un lugar donde el lenguaje apenas deja de serlo y en el que conquista a pulso la posibilidad de seguir siéndolo, un lugar en el que se desmonta y deconstruye cualquier idea predeterminada que exista sobre el lenguaje. Esto trae consigo a su vez un efecto muy peculiar y hasta paradójico, pues el lugar que es el poema se convierte también en un *no-lugar* cuando imaginamos que el desmontaje y la deconstrucción de toda idea de lenguaje se maquina desde algún punto *fuera del lenguaje*. Es bastante atractiva la simulación de una circunstancia en la que para repensar al lenguaje tenemos que salir de alguna manera de él, y la única manera de hacerlo es reconociendo en las palabras una materialidad permeable, transgredible, asediable, vaciable. Resumiendo: para la lógica metapoética el poema no es un lugar para el lenguaje o, si se quiere, en el

poema no hay lugar para el lenguaje como una predeterminación que colma y estabiliza la significación. Por lo tanto, el poema, bajo estos términos, es un *no-lugar*. La gran expectativa detrás de todo texto metapoético es que el lenguaje, luego de su desmontaje y deconstrucción, vuelva a ser una experiencia de conocimiento y no solo un soporte para el conocimiento, y para lograr eso primero debe luchar por su reingeniería en ese *no-lugar*.

Si lo que se ensaya o simula es una salida del lenguaje, también podría decirse que se ensaya una salida de la cultura, vale decir, una salida de la idea de la cultura como una sistematización incesante en sus convencionalismos y automatizaciones. La fuerza de sentido contracultural de la metapoesía pasa por mostrar a un yo lírico que se posiciona desde una nueva idea y una nueva forma de lenguaje tras romper el molde cultural que había sedimentado la idea y la forma anteriores. Podría decirse, entonces, que el alcance de un yo metapoético que explora sus condiciones de significar es mucho más complejo de lo que se cree, pues si reseñala críticamente al lenguaje hace lo mismo con la idea de cultura, la cual convierte en signo de reconstrucción permanente. Cuando el operador metapoético desmonta la idea de lenguaje también está desglosándola, y es ahí donde aparece la idea de cultura para hacerla fluir, esto es, para abrirla, volverla inestable, flexible, insuficiente, en suma, para volverla demandante de nuevos contrastes y nuevas tensiones de sentido.

A propósito de esta salida de la cultura, Friedrich recuerda que entre la idealización de la naturaleza humana –que consistía en cincelar la perfección del alma y despojarla de sus «vulgarizaciones»– y la belleza de la forma de los poemas –que consistía en alcanzar coherencia y precisión en un discurso libre de «accesorios» y «rarezas»–, el discurrir romántico de la poesía planteaba un

quehacer creativo que ocupaba un sitio, sin sobresaltos, en el «ámbito sonoro» de la sociedad (27-28). De esta sintonía entre el quehacer poético y la *música civilizadora* de la sociedad moderna se deducen dos cosas importantes: primero, que la racionalidad instrumental, la del tiempo mecánico, la del mito del progreso, se ha ejecutado desde un ritmo específico: el de la automatización de los individuos y sus expresiones. Y segundo, que el desarrollo posromántico de la poesía trajo consigo otro ritmo que provocó la ruptura de aquella sintonía y, en consecuencia, la proyección de esa fractura en el dominio del poema.

Si identificamos al yo metapoético con la aparición de este escenario posromántico, lo reconoceremos como un operador del lenguaje que le propone al lector una serie de fricciones entre temporalidades y ritmos. Así pues, el tiempo interior del que habla Friedrich se constituye, en términos metapoéticos, en el tiempo de la autoexploración del yo lírico y de su mirada inquisidora sobre el lenguaje. El tiempo mecánico es el tiempo del sentido de cultura que se pone a prueba mediante el desmontaje y la deconstrucción del lenguaje que ocurre en el tiempo interior. El poema, al fin, se convierte en el espacio elegido para que estas temporalidades y estos ritmos entren en franca tensión.

El yo metapoético siempre aprovecha la oportunidad para exponer las ideas sobre la poesía, el lenguaje y la cultura en un desfase profundo, lo que agudiza aún más la «dramática tensión de las fuerzas formales» del poema, que a decir de Friedrich pueden ser fuerzas formales interiores y exteriores (25). Esta clasificación de las formas puede resultar útil para caracterizar mejor al operador lírico que se instala en el poema. Digamos que, por un lado, las

marcas textuales del poema asociadas al nivel léxico, sintáctico, sonoro-rítmico, estructural y figurativo dan cuerpo a la versión más expuesta de la significación, esto es, a las fuerzas formales exteriores. Y por otro lado, en la versión más interna de la significación –que corresponden a las llamadas fuerzas formales interiores– los contenidos son asumidos como formas, con el fin de destacar la gran diversidad de cargas semánticas que luchan por llegar y mostrarse en la palabra poética. Cuando los contenidos, que son formas por su multiplicidad y su dinámica de confrontación, emergen como fuerzas formales interiores y se materializan en la superficie del poema a través de las fuerzas formales exteriores ocurre un cruce de fuerzas lo suficientemente poderosa para provocar una concientización de grandes alcances donde, justamente, las ideas sobre la poesía, el lenguaje y la cultura son extralimitadas hasta sacar lo más insospechado de ellas.

## **2.2. Las conciencias del poema**

La inteligencia que opera en el poema lo hace flexibilizando las condiciones herméticas de un yo o, en todo caso, mostrándose a través de diversas conciencias. Carlos Bousoño (1966) brinda una reflexión útil para desarrollar esta idea: «El poema, a imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo» (p. 24). Si con la actualización de algunos apuntes de Friedrich pudimos advertir que en el texto metapoético habita una subjetividad lírica que despliega una red compleja de sentidos, los mismos que sirven para desmontar y deconstruir toda idea de

lenguaje; las líneas de Bousoño dan pie para considerar dos alternativas respecto a esa subjetividad y su despliegue: o es un yo que al objetivar al lenguaje cae en la cuenta de que la única manera de darle la vuelta y salir de él es concretando vivamente la apertura constante de su subjetividad, y para eso necesita *pluralizarse* o ser varias conciencias a la vez; o es un yo dispuesto como la zona de tránsito y de choque de otras conciencias que aparecen de cierto modo adheridas en las referencias elegidas para el armado de la significación sugerente.

Hablar de un estar múltiple de la conciencia obliga a precisar qué ocurre con la racionalidad que se pone en marcha en el poema. En cuanto a la primera alternativa, una subjetividad lírica pluralizándose en diversas conciencias al mismo tiempo, la racionalidad del poema se manifiesta como un ejercicio de conjetura que se aproxima a una fijación de sentido y casi al mismo instante dinamiza esa fijación hasta provocar su estallido en otras posibilidades. Una conjetura que se acerca más a la duda, a la sospecha, a la tentativa, al ensayo, y por qué no al error como arrebató inventivo. Un poema construido desde la conjetura parece nacer no de una sino de diversas racionalidades que hacen friccionar sus proyecciones, y esto es sumamente renovador en la medida de que se trae abajo la fórmula tradicional que reza que a una voz poética le corresponde una sola racionalidad. El poema moderno, tomando en cuenta estas consideraciones, ya no resiste moldes unidireccionales ni lógicas excluyentes.

Y en cuanto a la segunda alternativa, que consiste en ver en las imágenes convocadas para la edificación del poema las huellas de otras conciencias que punzan a la subjetividad lírica, la racionalidad del poema se



empecina en revelar las capas de significado con que llegan las palabras y con las que evidencian su recorrido histórico, su negociación permanente en la sociabilidad que persiguen todos hombres, su anclaje y desanclaje en los discursos que dan sustento a la experiencia de cultura. De modo que las imágenes no llegan por supuesto solas, puras y lisas al terreno del poema, entran a dicho terreno empeñando más bien la naturaleza y la funcionalidad que la experiencia aludida les ha codificado. Una imagen cargada de conciencia es una imagen que llega con los impulsos de los significados que la han movilizado. Entonces, la subjetividad del yo metapoético se convierte en una dimensión porosa por la que emergen y chocan todos esos impulsos, lo que otra vez hace tentador el hecho de reconocer al poema como el espacio donde la cultura se abisma o se desemboca.

Si pensamos al poema como la zona de tránsito y de choque de muchas conciencias que llegan con el ritmo maratónico de las palabras, el ejercicio de conjetura se multiplica y se radicaliza hasta el punto de mostrar a la experiencia poética como la puesta en jaque de la cultura. Y esto porque, fuera del poema, los significados actúan encasillados y parcializados en diferentes discursos, bajo un régimen de cultura que legitima aún tales divisiones desde los argumentos más emprendedores y productivos que alimentan la idea de progreso. Pero dentro del poema tales significados se arriesgan al entrecruzamiento y, por ende, a la deconstrucción, lo que termina por flexibilizar dramáticamente las mismas ideas de lenguaje, de discurso y de cultura. En suma, los significados *provocan conciencia* en la subjetividad metapoética ahí mismo donde es una consigna desconocer sus formas habituales, sus encauces predecibles, sus acoplamientos comunes.

### 2.3. Subjetividades y materialidades

Hace un buen rato se está empleando el calificativo de subjetividad para dar cuenta del yo metapoético. El motivo es que este yo suele intervenir como un posicionamiento que traza la dimensión de su significación. Lo que en rigor aparece materializándose en el poema es la idea de un yo que revela un espacio propio desde donde la significación se echa a andar como un devenir. Hablar de una subjetividad en el poema es hablar de una significación que *encarna* una orientación, un proceso y una expectativa, por un lado, y un ansia de contraste, de fricción y de tensión, por el otro. Y si de expectativas y de tensiones se trata, volvemos a insistir en la idea de una subjetividad lírica siendo parte de un entramado de diversas conciencias que sacan a relucir la multidimensionalidad de sentidos que cabe en el *fragmento de lenguaje* que es el poema.

Hablar de la multidimensionalidad del poema es una manera de referirnos a la interpelación y a la refundación que se provocan entre sí la racionalidad y el lenguaje. Lo que queda por definir es la significación resultante de dicha multidimensionalidad. Esta significación busca ser reconocida como algo más que un arrojo sugerente del lenguaje, pues también quiere mostrarse como la construcción de una intuición poderosa sobre aquél. Partamos del hecho de que si tanto se enfatiza en el estado fragmentado y radical —es decir sugerente— de la expresión poética moderna es para señalar cómo el lenguaje convive y enfrenta lo ininteligible; aunque para la subjetividad metapoética hay una necesidad mayor que consiste en partir de esa

ininteligibilidad para ensayar una nueva idea y una nueva perspectiva sobre el lenguaje. Esta convicción por lo ininteligible se aprecia más cuando este operador lírico, para hacer notar sus desencuentros con las palabras, contrasta la materialidad del lenguaje con su propia materialidad, un contraste que lo convierte en una subjetividad puesta a prueba, jugándose su integridad, su competencia como portadora y generadora de significación. En suma, la objetivación del lenguaje que plantea el operador metapoético depende, en muchas ocasiones, de la confrontación entre ambas materialidades.

Por otro lado, cuando se nombra cualquier cosa en el poema se corporiza el lenguaje. La experiencia de dar cuerpo al lenguaje, contrastando todas las materialidades posibles, es una manera de desarmar el molde estandarizado –casi evanescente– de la palabra, esa misma que desaparece cuando se mantiene a la sombra de una enunciación utilitarista. Pareciera que la palabra ganara una excesiva abstracción cada vez que empeña sus posibilidades de significación y cede ante un trajín rutinario, ubicándose por ello al margen de una conciencia que, por ser lírica, se encarga de dinamizar y refundar el lenguaje. Para ingresar a los dominios de esta conciencia, la palabra tiene que ganar densidad, tiene que pesar en el razonamiento del lector, tiene que reemplazar en este su habitual disposición resolutive y unívoca por una entrega a la conjetura. El lector tiene que sentir la necesidad de realizar recorridos sobre la materialidad verbal que se le ofrece hasta arriesgar incluso su propio lugar en el lenguaje.

Resumiendo, la experiencia ficcional de dar cuerpo o de revitalizar la materialidad del lenguaje mediante un ejercicio de conciencia que compromete la materialidad del yo metapoético trae consigo una significación liminal,

siempre en desborde, siempre al margen, siempre potencial, asomándose para marcar puntos ciegos en medio del poema y remover, así, la sensibilidad del lector.

## **2.4. Operador del conocimiento**

La poesía es la experiencia de significación que comunica un conocimiento particular, una especie de «síntesis intuitiva» o una visión que articula lo conceptual, lo sensorial y lo afectivo. Aunque en realidad, lo que comunica el poema es *la contemplación de ese conocimiento*. Esta precisión de Carlos Bousoño (1966, pp. 19-21) nos sirve para explicar una característica importante de la conciencia metapoética: cuando el yo lírico aparece como un operador no solo de la materia verbal, en su capacidad de concentrar y reformular la significación, sino también como un gran operador del acto del conocimiento, en su afán de ofrecer dicho acto en otra intensidad y en otro alcance. Hay que preguntarnos, al respecto, a qué se enfrenta realmente el lector de este tipo de poesía: si lo que ve fundamentalmente es una sucesión-asociación compleja de imágenes o lo que ve es un posicionamiento –una subjetividad, una dimensión, una orientación– que deconstruye cuanto referente sale a su paso, desmarcándolo de su carga semántica habitual y repotenciándolo con nuevos sentidos que revelan, antes que nada, eso que definimos en el apartado anterior como la interpelación y la refundación que se provocan entre sí la racionalidad y el lenguaje.

Lo que el operador metapoético muestra del acto del conocimiento es fascinante, primero porque acerca al lector al momento preciso en el que

prepara una serie de preconcepciones –lo que el conocimiento implicaba para él en una fase previa a la experiencia poética en sí– para la situación de interpelación y refundación que está dispuesto a liberar. Y segundo, porque no contento con ello instala en el dominio ficcional del poema una real encrucijada cognoscitiva al oponerse a toda configuración de la realidad (sea cual sea esta) en la que predomine una tendencia homogenizante, donde cualquier porción de dicha configuración se muestre como un «bloque infragmentable». Siguiendo a Bousoño, las experiencias humanas que se transmiten en los poemas disponen lo conceptual –que es el recurso principal de la configuración aludida– como el punto de apoyo para la expresión de lo verdaderamente singular –y por ende subversor– que recae en lo afectivo y en lo sensorial (23). De ser así, una deducción importante sería la siguiente: en las ficciones metapoéticas, el mecanismo que entrelaza lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial pone en un primer plano el acto del conocimiento en tanto un acto fundamentalmente creativo.

El operador metapoético revela el lado más creativo del acto del conocimiento cuando proyecta en el poema la «belicosidad» del lenguaje. Esta atribución, hecha por Bousoño, busca destacar las dos dinámicas que explican la relación entre el poeta y el lenguaje: por un lado, la dinámica de la proliferación y la transformación, cuando el poeta tiene que lidiar con las palabras que forman parte de una «sucesión expresiva». Es el momento del lenguaje «operando» sobre el yo lírico, interviniéndolo con toda su variabilidad de sentidos. Es el momento del lenguaje manifestándose como lo fluido y lo incesante. Es el lenguaje al alcance del poeta como virtualidad pura. Y por otro lado, está la dinámica de la selección y la privación, cuando el poema toma la

forma de un «recio sistema de prohibiciones», en la medida de que las palabras escogidas para su dominio marcan la «dirección irrevocable» de su composición, y en consecuencia la sucesión que proliferaba es obligada a aterrizar en un repertorio de fijaciones o anclajes (30-32). El lenguaje es belicoso porque es pura tensión y fricción para el conocimiento que se construye desde la poesía, por ello resulta ser una cuestión ineludible para la conciencia que se perfila como metapoética, una conciencia a la que le importa mostrar la incursión simultánea de ambas dinámicas para que la ficcionalización poética se exhiba en su máxima performance.

## **2.5. La imaginación poética y la infancia del lenguaje**

¿Qué rol cumple la imaginación cuando hablamos del conocimiento elaborado por la subjetividad metapoética? En textos como «La reina de las facultades» y «El gobierno de la imaginación», Charles Baudelaire (1961) opone lo que llama un pensamiento doctrinario –esa racionalidad encausada hacia la experiencia moderna del progreso– a la facultad de la imaginación, capaz de excitar a las demás facultades del hombre y «enviarlas al combate». La imaginación excita a todas las sensaciones y las pone en vibración, acercando las formas del mundo a la sensibilidad del poeta, mediante una aprehensión que no deja de ser rítmica, vale decir, intensa y dinámica.

Y así como excita a las sensaciones, también las vuelve concientizables: «La imaginación es la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del contorno, del son y del perfume» (p. 554). Es clave para nuestros intereses metapoéticos que Baudelaire se preocupe por el sentido moral de las

aprehensiones sensoriales, pues se podría deducir de esa reflexión que no solo se trata de ensayar en el poema una manera original de nombrar al color, a las formas, a los sonidos o a los olores, sino también de *hacer pensar* en la *condición de lenguaje* del color, de las formas, de los sonidos y de los olores. Cuando esas condiciones logran algún tipo de exposición en los textos metapoéticos la materialidad verbal llega a su límite, por lo que pareciera posible dar con el revés de los sentidos que contiene y, por ende, con el potencial inédito que está dispuesta a descargar. Por tales razones, la imaginación, para la conciencia metapoética, se erige en una gran fuente de revelación y de revolución de sentidos, dado que «Descompone toda la creación y, con los materiales acumulados y dispuestos según reglas cuyo origen solo podemos encontrar en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo» (555). Descomponer la creación es, en efecto, un ejercicio imaginativo que genera conciencia.

La imaginación compromete, por otro lado, una noción tan vulnerable para el hombre como es la verdad: «La imaginación es la reina de lo verdadero, y una de las provincias de lo verdadero es lo posible.» (555). Baudelaire está proponiendo la imaginación como una experiencia realmente confrontacional, subversiva y desestabilizadora, al dejar sin efecto la oposición entre lo verdadero y lo posible, concibiéndolas más bien como parte de un mismo impulso creativo que tiene en el ejercicio poético su versión más significativa. La poesía, bajo estas consideraciones, ofrece como resultado de la imaginación un acto de conocimiento profundo en el que el yo lírico atrapa una idea de sí —en contra de sí, más allá de sí— en medio de la radicalización ficcional del lenguaje.

La imaginación, para el autor de *Las flores del mal*, tiene en el artista a su ejecutor por excelencia. Lo interesante de esto es que Baudelaire establece diversas correspondencias entre la figura del artista y las figuras del viajero, el convaleciente, el ebrio y el niño. La constante entre ellas es la inmersión en un estado donde las búsquedas de sentido se realizan a otro ritmo que relleva lo nuevo y lo misterioso. Con la última figura, la del niño, se construye una idea sobre la genialidad artística que merece ser comentada:

Pero el genio no es más que la *infancia recobrada a voluntad*, la infancia dotada ahora para expresarse de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente acumulada. A esta curiosidad profunda y jubilosa hay que atribuir los ojos finos y animalmente extáticos de los niños ante la *novedad*, cualquiera que sea, rostro o paisaje, luz, dorados, colores, telas espejeantes, hechizos de la belleza embellecida aún por el tocado (675).

La imaginación es la facultad que *orquesta* las impresiones que se reciben del mundo. La orquestación se realiza desde esa «infancia recobrada» que trae consigo, a su vez, un posicionamiento creativo, lleno de asombro, frente a la realidad, lo que significa de igual manera un ejercicio de conciencia ineludible sobre el lenguaje, el cual, en tanto la suma de las formas lingüísticas que no dejan de expandirse, hacen del poeta-infante un deconstructor lúdico que alcanza con cada incursión verbal un *grado cero*, vale decir, un aprendizaje, una reaprehensión de las palabras, en suma, la posibilidad de sondear una expresión desde nuevos y radicales giros de sentido. La poesía,



vista así, nos *repliega* hacia una infancia creativa al mismo tiempo que nos *devuelve* la infancia del lenguaje. La genialidad del poeta radica en trasladar al lector la sensación de inaugurar siempre el lenguaje a partir de la *expresión iniciática* en la que se convierte el poema<sup>4</sup>. El operador metapoético se empecina en rastrear, por lo tanto, estos códigos de la infancia en los poemas.

Eagleton (2010) brinda otras luces sobre los códigos infantiles de la poesía cuando afirma que esta es una forma superior de balbuceo (73). Si el poeta *regresa* a una suerte de infancia o a una fase donde el lenguaje es sometido a una recreación permanente, el balbuceo se erige en el sonido deconstructivo de aquella recreación. Es llamativo que el autor le atribuya la condición de superior al balbuceo poético, lo que para la lógica metapoética supone un balbuceo conciente, intencional, pensado, deseado. Dicho de otro modo, este balbuceo es superior porque implica un retorno, como si por un momento volviéramos sobre los pasos que hemos dado por el lenguaje. La poesía crea ese efecto de retorno cuando deshace las marcas ordinarias de las palabras y ensaya fijaciones extraordinarias sobre lo que acaba de ser desecho. Si las palabras son balbuceadas es porque son parte de un genuino y profundo ejercicio de conciencia. Por ello, no se trata solo de un retorno por el lenguaje entendido como expresión, es sobre todo un retorno por sobre una idea de lenguaje.

---

<sup>4</sup> «La función del genio parece ser, precisamente, la de formular el pensamiento, la de traducir la intuición de una época». Esta definición de José Carlos Mariátegui (1979, p. 37) ayuda a identificar la genialidad como el gesto que encausa sensiblemente las ideas. El genio que da cuerpo a las ideas las potencia al extraerlas de sus parcelas discursivas habituales –donde una parcela termina siendo un punto ciego para otra parcela– y al exponerlas a un ritmo de significación que las hibridiza. El genio, en resumidas cuentas, tiene en la refundación y dinamización del conocimiento el primer blanco de su acometida.

Los códigos infantiles en cuestión nos recuerdan cómo se ha ido comprendiendo la poesía peruana desde inicios del siglo XX. Tenemos el caso de la obra de José María Eguren, que para José Carlos Mariátegui (1980) por ejemplo representa «una versión encantada y alucinada de la vida», poseedora de un espíritu y una sensibilidad infantiles, dado que en ella se cultiva «una visión tan virginal de las cosas», como si la edificara «la inocencia de un niño alucinado y vidente» (pp. 295-300). Dos apuntes sobre las apreciaciones del Amauta: primero, el encantamiento que señala es una referencia muy peculiar que dialoga muy bien con la idea de la sugestión mágica del poema moderno, el mismo que a partir de su elaboración rítmico-sonora y la naturaleza fragmentada o dislocada de sus imágenes ejerce un poder inusual sobre el lector (Friedrich, 1974, p. 36). Y segundo, es por lo menos curioso que las ideas de Baudelaire sobre el poeta-infante y su postura de asombro y de aprendizaje frente al lenguaje tengan resonancia en la mirada de Mariátegui sobre el carácter infantil de la poética egureniana. Ambos apuntes no hacen más que reafirmar al Amauta como un observador lúcido y de vanguardia de la poesía moderna.

Retomando los parentescos del poeta, Eagleton (2010) se concentra en otro momento en la relación entre el vate y el convaleciente, y lanza la siguiente afirmación: «la poesía es un tipo de anormalidad creativa, una vigorizante enfermedad del lenguaje, como cuando estamos realmente enfermos y por ello volvemos a prestar atención a nuestros cuerpos, se nos brinda una oportuna ocasión de experimentarlos de nuevo» (64). De esta reflexión, que nace del repaso del autor por el legado formalista, se colige que la enfermedad es un estado que nos lleva y nos trae de la interioridad más

profunda a la exterioridad en la que el ser alcanza su desdoble y objetivación. El ser rompe el bienestar que le daba el equilibrio y se vuelca a sus extremos, esta extralimitación toma la forma de una conciencia de sí mismo justo ahí donde el lenguaje no solo funciona como la salida del ser al mundo, sino también como el regreso de esa perspectiva de mundo al interior del ser. Un lenguaje enfermo es un lenguaje desencajado de su corsé instrumental, un lenguaje dispuesto nuevamente como una experiencia de aprendizaje, como una iniciación que genera una necesidad de conocimiento, como aquello que nos reposiciona en el lugar preciso –o en el *no-lugar*– donde las palabras *al ganar conciencia ganan mundo*.

Finalmente, la imaginación del poeta-niño o del poeta-convaleciente tiene la peculiaridad de exponer su actitud crítica como un estado de crisis. En sus reflexiones sobre el «pintor-poeta» francés Eugene Delacroix, Baudelaire (1961) rescata como un valor estético clave de este artista su preocupación por hacer corresponder la imaginación que lo impulsa y los medios expresivos que tiene a su alcance (653-654). Para Baudelaire, esa correspondencia se constituye en un objeto de indagación importante que marca el espíritu moderno de los creadores. En otros momentos, cuando comenta el trabajo artístico de compositores como el alemán Richard Wagner, afirma que es natural en el quehacer poético el surgimiento de una actitud crítica sobre los pormenores de su propia configuración. No reconocer esta actitud, y peor aún no cultivarla, es reducir o simplificar la creación a un plano instintivo. El poeta, en consecuencia, es el mejor de los críticos:

Yo compadezco a los poetas a quienes guía el solo instinto; los creo incompletos. En la vida espiritual de los primeros se produce infaliblemente una crisis en la que quieren razonar su arte, descubrir las leyes oscuras en virtud de las cuales han producido, y obtener de este estudio una serie de preceptos cuyo objetivo divino es la infalibilidad en la producción poética. Sería prodigioso que un crítico llegara a ser poeta, y es imposible que un poeta no contenga a un crítico (743).

La designación de «crisis» para explicar la actitud crítica del poeta es realmente estimulante, pues la negatividad que usualmente acompaña a esa designación queda suspendida. De modo que el poeta está en crisis porque no se haya en el endosamiento mimético del lenguaje, porque al haberse desacomodado y forzado un *no-lugar* ensaya nuevas formas de volver concientizable los recursos y las circunstancias de la expresión verbal, y porque extrae de todo esto un potencial creativo difícil de calcular, toda vez que solo conoce de ampliaciones impredecibles. Estar en crisis es arriesgar el orden o la sistematización mimética del lenguaje con la convicción de que la ficcionalización poética es un ejercicio profundo de conocimiento que se justifica no solo por lo que puede traer del mundo hacia el dominio textual, sino sobre todo porque actúa en nombre del mismo acto del conocimiento ofrecido al lector como aquella cuestión a desentrañar.

### **3. Los elementos y los actos**

Si algo se empeña en rescatar la conciencia metapoética es el estatuto ficcional de la poesía. Dicho estatuto, para Carlos Bousoño (1966) por ejemplo, está conformado por tres aspectos: la voz, la palabra y la situación comunicativa, todos ellos interconectados y configurando la trama sugerente en la superficie del poema (pp. 27-28). Si nos detenemos un momento en el tercer aspecto, que a decir verdad incorpora a los dos primeros, veremos qué tan importante es para el operador metapoético y su ejercicio de conciencia poner en primer plano los pormenores de su representación.

Dicha representación refuerza una reflexión de Bousoño revisada anteriormente en la que se afirmaba que la gran referencia en el poema moderno es el acto del conocimiento. Agregábamos en ese momento que la conciencia metapoética encontraba imprescindible referir ese gran acto asumiendo las posibilidades de repensarlo. Y repensarlo significa reconocer, a partir de aquella subjetividad lírica que parece negociar con el lector una idea y una experiencia de lenguaje, una operatividad compleja de ese mismo lenguaje que compromete una serie de elementos y acciones. Estos elementos y estas acciones, por el rol decisivo que cumplen, merecen ser identificados en una segunda modalidad de conciencia metapoética que será explorada en los apartados que siguen.

### **3.1. Escritura y palabra: fuerza de ruptura y espacialización**

Cuando Jacques Derrida (1994) reflexiona sobre los vínculos entre las nociones de contexto, escritura y palabra, sugiere la operación de la espacialización del signo. Se trata de una operación que tomaremos como punto de partida para discutir un primer aspecto de la segunda modalidad metapoética.

Derrida sostiene que la cuestión problemática en la comunicación que trae consigo el acto de la escritura es el entorno, el cual proyecta sus «exigencias o condicionamientos» sobre la experiencia de significación que produce dicho acto. Para el filósofo francés, el contexto no es absolutamente determinante, y más aún hay que preguntarnos en qué tipo de experiencias escritas de significación la determinación contextual alcanza su mayor relatividad o fragmentación, provoca una mayor saturación y se convierte en el señalamiento del que se busca salir con apremio. Respondemos: la escritura poética.

La palabra, por su parte, es un elemento que, según Derrida, se muestra como una «marca que permanece». Su inscripción nueva en algún discurso supera el presente inmediato-fáctico del que proviene y, de paso, las intenciones que ejercen presión en dicha inmediatez. La inscripción es liberación, por ello la palabra, en tanto una fijación inquietante, se presta a innumerables reproducciones debido a su orientación flexible y generosa.

Sintetizando, el acto de la escritura trae consigo una «fuerza de ruptura» que permite la emancipación de las palabras del contexto que quiere cercarlas y sedimentarlas, lanzándolas a un campo sin fronteras donde formarán parte

de nuevas aventuras discursivas. Esta fuerza de ruptura permite, precisamente, el espaciamiento del signo, esto es, la manera en cómo este se hace espacio entre otros signos, evitando los cercos y las sedimentaciones. Esta distancia inducida permite apreciar la autonomía de la palabra y su flexibilidad a la hora de ser extraída del encadenamiento de palabras en el que se encontraba, para ser insertada en otras cadenas y experimentar, así, nuevos funcionamientos y, por ende, nuevas significaciones (pp. 349-358).

Si empleamos estas ideas derridianas para explicar la operatividad que trae consigo la escritura poética, podemos empezar diciendo que dicha escritura tiene como estrategia de primer orden radicalizar las autonomías y flexibilidades mencionadas anteriormente, con la finalidad de poner en escena la lógica deconstructiva del lenguaje. Al operador metapoético le interesa referir en el dominio ficcional dicha radicalización porque es una manera de ofrecer al lenguaje como una particularísima dinámica de montaje y desmontaje de cadenas de palabras. Así, las palabras que llegan al poema provienen de una fuerza de ruptura, por lo que son las formas resultantes de la desestabilización y del desprendimiento de una cadena ordinaria de significación precedente.

Entonces, lo primero que refieren las palabras que llegan al texto metapoético es aquella operación de espacialización que contrapone una escritura anterior que sobrellevan con una siguiente escritura que libera toda su performance en el dominio ficcional. El ejercicio de conciencia detrás de este tipo de poemas sondea por sobre las múltiples inscripciones que dejan los recorridos de tales escrituras confrontadas una visión sobre la palabra que hace simultáneo el desmontaje y la reinención del lenguaje: la sensación de entrar y de salir por él, la sensación de partir desde él y de volver hacia él.

Si se ve en perspectiva la espacialidad poética de la palabra, se trataría de un mecanismo que provoca, a su vez, la espacialidad del lenguaje, debido a que muestra esta dimensión como un entramado de sentidos en expansión gracias a las rupturas, las movilizaciones y las elaboraciones inéditas que apenas pueden resistir una forma. Para decirlo de otro modo, la palabra poética espacializa, induce espacio, en el lenguaje. Y si hay más espacio es porque hay recorridos, y si hay recorridos es porque hay una conciencia del desplazamiento, y si nos desplazamos es porque intuimos que aparecerá una región inédita de significación que removerá la expectativa de conocimiento con la que llegamos a los poemas. Y si esto ocurre es porque se ha recuperado los estados de alerta, de vigilia, de aprendizaje, de asombro. Y si arriesgamos un poco más, el poema podría ser la porción de una tentativa de lenguaje que se concreta si y solo si soltamos los amarres conceptuales comunes en torno a él, esto es, si el lenguaje se experimenta también como descarte: la conciencia metapoética le propone al lector recuperar al lenguaje fuera de todas las nociones que la hacían cómodamente pensable.

Todo esto lleva a reconocer en las espacializaciones de la palabra y del lenguaje las idas y venidas por el horizonte cognitivo del lector, pues es un objetivo de la metaficción poética remover las construcciones simbólicas que aquel cultiva como productor de imaginarios. Vale decir, la significación que alcanza la palabra en su emergencia y autorreferencialidad permite que ese lector se descubra como un usuario del lenguaje extraído de sus esquemas conceptuales-simbólicos sedimentados y reubicado en la necesidad de reconfigurarlos. En consecuencia, el operador metapoético seduce al lector para que se reconozcan en la siguiente premisa: intervenimos nuestras propias



visiones en la medida de que reconocemos la intervención del lenguaje por el lenguaje. Desde la fuerza de estas espacializaciones, la poesía antes que una escritura diferenciada es una modalidad fundacional de conocimiento.

### **3.2. Espacializaciones, disoluciones y rematerializaciones**

Paul Valéry (2009), otro poeta y ensayista decisivo a la hora de rastrear los fundamentos de la modernidad poética, distingue dos «espacios» del lenguaje con rasgos y efectos particulares. Por un lado, está el lenguaje ajustado a las necesidades prácticas y elementales de la comunicación y, por ende, de la sociabilidad. Este espacio calibra las palabras en función de la claridad y la exactitud con que transmiten los contenidos. Lo curioso es que esta misma claridad termina por disolver o abolir a las palabras, agotadas en su trance mediador, puestas al servicio de aquella significación que portan y que va a instalarse en la sensibilidad común y rutinaria. Las palabras dejan de existir cuando su propia materialidad no estimula significación, vale decir, cuando no se exponen como construcciones que dejan abiertas las preguntas por las condiciones en las que se producen, por las expectativas de su alcance y por la naturaleza signifiante de quien las produce y de quien las recibe. Con la disolución de las palabras se diluye también el contacto con una activación mucho más profunda del lenguaje. En suma, el lenguaje, desde este primer espacio, es asumido como una ausencia que mantiene al hombre en una idea frágil de presencia, individual y colectivamente.

El segundo espacio del lenguaje llega con la performance poética de las palabras, donde estas son restituidas en su condición de materialidades

deconstruibles, repensables, refundables (pp. 85-86). Para el operador metapoético, en efecto, las palabras dejan de ser los recursos que aspiran como máximo a resolver una agenda diaria de situaciones comunicativas. Pasar de la agenda al poema es pasar de la disolución a la materialización verbal que insta una conjetura, un sondeo, una tentativa de significación por rearmar. De manera que la materialización verbal retoma su *condición de palabra* cuando se despliega performáticamente, esto es, cuando se muestra como una zona de cruce y refundación de sentidos, en la que se puede advertir una forma pero en realidad se interactúa con una construcción que no cesa. Desde el enfoque metapoético, la verdadera forma de las palabras es la del ensamblaje permanente, y desde esta condición se antepone como una renovada idea de lenguaje, relegando al filo del poema cualquier preconcepción que el lector traiga consigo. Esto último es fundamental, puesto que la manera más creativamente subversiva de recuperar lenguaje es asumiendo al poema como la oportunidad perfecta para nombrar la distancia entre la palabra y la competencia del receptor que es inmediatamente descentrada, una distancia que dicho sea de paso también es un suceso de lenguaje.

La recuperación del lenguaje que estimula el yo metapoético pasa, en definitiva, por no darle uso a las palabras –como ocurre en la agenda comunicativa diaria–, sino más bien por liberarlas del uso, admitiendo que su irreductibilidad ejerce una resistencia llena de vida. La palabra, desde esta perspectiva, no se reduce a una consistencia curiosa que deja la operatividad poética en su camino, pues en realidad encarna el lado más dramático de la operatividad, justo ahí donde ciertas expectativas del yo metapoético quedan

descubiertas, donde la significación cae en las mayores paradojas y desencuentros, donde el conocimiento es el acto que demanda un grado cero o un nuevo comienzo.

### **3.3. La musicalidad, un horizonte de sentido fundacional**

Con el cierre del siglo XIX vino la modernización de la poesía, debido a la voluntad compartida entre los escritores de la época para refundar su naturaleza y su gravitación social. Baudelaire y compañía trazaron los fundamentos de un arte decidido a defender la autonomía de su estatuto ficcional gracias a la puesta en perspectiva de un poema que se legitime como una modalidad de conocimiento con una sistematización tan propia como subversiva, en medio del proceso de especialización, automatización e instrumentalización al que fueron sometidos los múltiples saberes y las formas de trabajo del hombre moderno.

La especialización de las racionalidades y las acciones del hombre, con todo su rigor programático, dejó en medio de los posicionamientos del saber la cuestión inquietante de cómo lidiar con las prácticas y los discursos poéticos. La poesía enfrenta este escenario jugándose su renovación en el contacto con otras artes. Valéry (2009) reseña muy bien, por ejemplo, cómo los poetas acudían a algunos conciertos para empaparse de las formas singulares de construir significación, les fascinaba reconocer cómo las composiciones sinfónicas se consagraban en un lenguaje que intervenía profundamente la sensibilidad de sus receptores. Esta anécdota sirve también para calcular el influjo del Simbolismo que, en resumidas cuentas, consistió en la intención

común de diversos poetas, disímiles entre sí, de hallar algún tipo de fundamento poético en la música. De modo que la gran herencia de esta tendencia estética no se agota en el hecho de haber posicionado estratégicamente los recursos de la cromaticidad, la musicalidad y la sensorialidad, todas ellas articuladas por el efecto de la sugerencia poética; su alcance va más allá al hacer del arte de la música el lugar del ensayo y del error para el arte verbal (pp. 13-14).

Los poetas, continúa Valéry, renunciaron a la carga intelectual (la racionalidad precisa y exhaustiva) de la palabra para aferrarse más bien al efecto musical que, en tanto un recurso refundidor, concentraba en el poema un «delicioso material ambiguo». No obstante, es por lo menos curioso cómo el poeta francés explica esta situación: «Cada cosa era alusión; nada se limitaba a ser; todo pensaba en esos reinos ornados de espejos; o, al menos, todo parecía pensar...» (15). En esta fórmula que reúne en un mismo gesto la renuncia a una intelectualidad rígida y la adopción de una expresión sugerente, falta considerar un tercer factor: la concientización que inspira dicha expresión.

Si, en efecto, la significación que se cocina en la poesía moderna se concreta por alusión, esto es cuando el sentido juega a apoyarse apenas en las palabras sin consolidar una referencia que sea plena y predecible, lo que esa concreción está dispuesta a liberar es un ejercicio de conciencia sobre cómo la musicalidad refundidora exhibe la sugerencia en términos de una expresión especial que vuelve pensable y repensable al mismo lenguaje. La musicalidad sugerente conecta al lector con un tipo de intelectualidad que lo somete a un desaprendizaje enganchado estratégicamente con un nuevo aprendizaje del lenguaje. Por lo tanto, cuando el operador metapoético propone al lenguaje

como sugerente está animándonos a pensarlo como una pérdida y como una nueva posesión al mismo tiempo.

La musicalidad sugerente que da vida a la metaficción poética le tiene destinado al lector un desfase cognitivo que lo obliga a ubicarse en un punto desde donde se pregunte por las nuevas calibraciones entre los sentidos y las palabras. De modo que el poema se convierte en un dispositivo de intelección no porque lo guíe hacia una formulación semántica segura, sino porque lo instala en una especie de marginalidad desde la que debe ganar a pulso algún tipo de posicionamiento frente a las palabras, dado que estas nunca más se asumen incorporadas con naturalidad: si logra llegar a las palabras por la zona franca que le ofrece el poema, se debe básicamente a que encontró en la ficción una forma de conciencia que le permitió contraponer las ideas que sobre ellas poseía y dar rienda suelta a las intuiciones resultantes tras esa contraposición.

El desfase cognitivo que acabamos de comentar tiene otro fundamento musical a tomar en cuenta: su funcionamiento a partir de un ritmo subversor. Al aceptar, sin contratiempos, que la música fue el arte que estimuló la reconfiguración moderna de la poesía, estamos aceptando en el fondo también que repensar al lenguaje ha tenido que provenir de un gesto rítmico profundamente revolucionario. No es difícil imaginar, al respecto, toda una maquinaria pensante entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX que consistió en una arremetida de ideas y prácticas movilizándose y provocándose diversas velocidades y secuencias, haciendo vibrar los cimientos cognitivos y comunicativos del hombre. Repensar el lenguaje tuvo que haber sido en esos tiempos un gesto que radicalizó el ritmo que sostenía al poeta del mundo.

Otro apunte de Eagleton (2010) es útil aquí para explicar el funcionamiento de ese ritmo subversor. Este autor se refiere a un tipo de «desequilibrio» entre la forma y el contenido cuando la primera se desenvuelve en un nivel, mientras que el segundo lo hace en otro, de modo que el poema busca decir algo pero su realización contradice lo dicho. Se trata, en sus palabras, de una «contradicción performativa». El poema, visto así, parece proyectar objetivos distintos y simultáneos, incluso incompatibles (93, 109-110). Es como si el poema estuviera conformado por impulsos rítmicos diferentes que entran en una franca tensión. Estas precisiones contribuyen a graficar cómo el poema puede atentar contra la unilateralidad de la comprensión del lector, quien tiene que aprender a interiorizar aquella simultaneidad que lo escinde pero a la vez multiplica sus posibilidades de entrar y salir por el lenguaje, con el fin de refundirlo. El operador metapoético se empeña, por todas estas razones, en referir aquella contradicción performativa, convencido de que la ficción poética tiene ese poder de hallar nuevas vetas de significación en aquellas circunstancias donde todas las condiciones «normales» de lenguaje parecen revertirse.

### **3.4. La musicalidad y la expansión sonora de la realidad**

La musicalidad, el recurso refundidor, se operativiza en la composición poética a través de la distribución acentual, la repartición silábica, el desborde de la unidad versal que termina en encabalgamiento, la edificación anafórica y epifórica, entre otras realizaciones. Pero por otro lado, es el recurso que se recupera cuando el quehacer poético explora el potencial que el habla cotidiana

esconde. En efecto, el poeta tiene en el habla común su primera y gran fuente musical: un repertorio infinito de experiencias sonoras que luego orquestará en sus textos, extrayendo de ellas el ritmo creador que portan como una rica virtualidad. El acto poético interviene la instrumentalidad de aquellas experiencias y extrae lo más intenso de ellas hasta representar en el dominio ficcional la gran expansión del universo sonoro de la realidad. El receptor recoge esa expansión y la procesa, la adhiere, y entonces vuelve a esa misma realidad recargado de una perspectiva reinventada sobre el lenguaje. El poeta y ensayista Thomas Stearns Eliot (1992) resume muy bien estas consideraciones: «Toda revolución poética tiende a ser, y a veces proclama ser, una vuelta al habla común» (p. 28).

Lo que importa destacar aquí es que la conciencia metapoética signa con mucha expectativa la referida expansión sonora de la realidad. Y esto porque busca que el lenguaje no solo llegue al lector como una idea que está siendo refundida, sino también como una cosa viva, cercana, física, orgánica, que pone en alerta y en vigilia su sensibilidad. La poesía, en tal sentido, alcanza un alto grado de autoexploración cuando persuade al lector de que la sonoridad y el ritmo –la musicalidad sugerente– se erigen en los mayores estímulos para ganar lenguaje desde el lenguaje, esto es, para repensarlo. A esa persuasión habrá que añadir otra: las concientizaciones que provoca y comparte el yo lírico no solo aparecen en las elaboraciones más complejas de las palabras, pues también ocurren en las elaboraciones más elementales que aparentan no decir mucho, donde el habla común recreada por la ficción desata contra todo pronóstico una verdadera revolución, como señala Eliot.

Siguiendo con este autor, propone que la musicalidad del poema está regida por dos patrones: un patrón musical de sonido y un patrón musical de significados secundarios de las palabras reunidas en el poema. El primer patrón tiene que ver con la expansión sonora referida líneas arriba; mientras que el segundo surge de la relación entre las palabras reunidas en el dominio ficcional, así como de la relación entre el «sentido inmediato» que una palabra muestra en ese dominio y los demás sentidos que se asoman latentes en los márgenes del texto (30). La trascendencia del segundo patrón pasa por las dinamizaciones y cruces de sentidos que se liberan cuando las palabras interaccionan, de modo que estas ganan espacialización y multidireccionalidad, y por ende vías diversas de confrontación. Ambos patrones son, en consecuencia, motivaciones claves para ese operador metapoético que busca siempre que las palabras negocien constantemente entre sí su lugar en la significación, algo que va de la mano con la sensación del lector de que también se está jugando su lugar en el lenguaje.

Stéphane Mallarmé (2013), por su parte, destaca el peso de la musicalidad en los fueros poéticos gracias al versolibrismo, un rasgo clave en la modernización de la poesía. El poeta y crítico francés calificó de «crisis del verso» a ese tránsito del lenguaje regulado o «ajustado» al lenguaje de «libre disyunción» en el que cuenta la multiplicación y dispersión de los elementos verbales en el poema en pos de nuevas ramificaciones rítmico-sintáctico-semánticas. La renovación de la cadencia tradicional mediante «infracciones voluntarias o sabias disonancias» es asumida por Mallarmé como el gesto creativo de descompactación y de «disolución del número oficial» del verso. Orientado hacia una «encumbrada libertad», este verso se concreta en una



expresión de naturaleza poliforme que consagra una «eufonía fragmentada» (214-217).

La alusión a una crisis del verso complementa muy bien lo que en la primera modalidad metapoética se señalaba como el estado de crisis del poeta, un estado que se traducía en la necesidad de signar una autorreferencialidad crítica sobre el mismo quehacer poético. El versolibrismo, explicado en estos términos, forjó sin duda una revolución en la conciencia del lector de poesía, quien comenzó a identificar como estética la circunstancia ficcional que comprometía los múltiples órdenes lingüísticos del poema, los cuales eran *forzados* creativamente. La liberación del verso es, por lo tanto, la liberación o el desprendimiento del lector de su mimetismo unidireccional con el lenguaje.

### **3.5. La escritura: subversión, ininteligibilidad y moralidad**

Hasta este momento, la palabra ha sido asumida como el elemento que funge de pararrayos cuando la intervención metapoética subvierte y revitaliza el lenguaje. También se ha compartido algunas ideas sobre la musicalidad, identificada como el recurso de refundición modernizante de la poesía. Estos elementos, desde luego, son inseparables de los actos que los dinamizan y que ahora se explorarán con mayor detenimiento, como parte de la representación particular que trae consigo la segunda modalidad de la conciencia metapoética.

Tenemos en Roland Barthes (2006) un buen punto de partida, dado que examina lúcidamente las tensiones entre el lenguaje y el acto de la escritura. El lenguaje, según la definición básica que maneja el autor, es aquella experiencia que sociabiliza al hombre, resguardándolo en una colectividad cotidiana donde

las palabras son los pasos seguros para las comunicaciones que emprende; y al mismo tiempo no deja de ser una dimensión abstracta, un «círculo abstracto de verdades» o un horizonte que predetermina el empleo y la circulación de las palabras como una circunstancia familiar. A través del lenguaje el peso de la historia se hace sentir, pues aquel va conteniendo el devenir discursivo de esta. Este devenir reclama, a su vez, un lenguaje cuyo rigor se aprecie en la sistematización y en la regulación de los múltiples conocimientos que existen (p. 17).

La escritura, por otro lado, es una experiencia aprovechada parcialmente si solo se la reduce al acto que custodia y transmite, de forma segura, la carga significativa del lenguaje. La mirada integral que reclama Barthes en torno a la escritura es la de una intervención que, desde su maquinación estética por ejemplo, provoca la reingeniería del lenguaje, objetivándolo primero y descentrando a todos los agentes involucrados después, hasta conseguir una *posición de perspectiva* desde la que se advierta que hay otra forma de hacer lenguaje cuando repensamos su naturaleza y sus fundamentos. Viéndolo así, el hecho de que la escritura sea el blanco constante de una metac conciencia es una cuestión que cae por su propio peso, cuando en los poemas surge la posibilidad de que ese acto representado proyecte un *estar subversivo en el lenguaje*: un acto que, al autorreferirse, sugiere que la única manera de ser parte de una *experiencia otra* es desmontando su funcionamiento, sus lógicas y sus articulaciones. La escritura acciona el lenguaje siempre y cuando lo exponga como la significación siempre faltante de tanto que se desborda, como la significación que se adelanta o aparece después de nuestras pretensiones cognitivas y comunicativas. La escritura acciona el lenguaje, en suma, cuando

nos demuestra que hemos estado más en el uso que en la idea misma sobre ella.

Barthes considera que la escritura es el acontecimiento que permite la incursión del agente creador en la historia, pero antes esta misma escritura se erige en el gesto mediador entre el lenguaje y el estilo del creador. El estilo es esa «dimensión vertical y solitaria» de su pensamiento, esa subjetividad honda y «secreta» que no está al alcance tan fácilmente cuando enfrenta la exposición social, esa suerte de «infralenguaje» que contiene el impulso subversor con el que intervendrá toda forma de expresión (18-21). Esta definición del estilo es llamativa por dos motivos: primero, el giro de tuerca que supone pensarlo como aquello que acontece en el nivel más profundo de la subjetividad del autor, ahí donde el lenguaje mismo no ha desplegado sus expectativas ni sus convencionalidades; esto obliga a comprender el estilo más allá de su condición de singularidad formal en los discursos literarios.

Y segundo, es bastante significativo el hecho de que sea cual sea el modo de realización que alcance el estilo, siempre quedarán sueltos «los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje» (20). A la conciencia metapoética le hace bien esta manera de entender los límites de la mediación de la escritura, debido a que puede mostrar a este acto con el poder de refractar los múltiples grados de ininteligibilidad del lenguaje, grados *que son también lenguaje* pues son parte de una fuerza de sentido que quiere convertirse en expresión. En consecuencia, si el texto metapoético revela que la escritura puede liberar aquella ininteligibilidad en medio de las palabras es porque tiene la convicción de que dicha liberación vuelve poroso, permeable y repensable al lenguaje.

En su condición de acto mediador, la escritura simboliza un valor forjado entre la convicción y el compromiso del escritor respecto a un discurso, como el ficcional, que se muestra inicialmente como la manifestación de una individualidad, pero que aspira sobre todo a constituirse en un «signo total» que involucre «la amplia historia del otro». La escritura de un discurso ficcional se abre paso como un «acto de solidaridad histórica», una «función» que consolida el vínculo entre la creación individual y la sociedad. Se puede hablar, por lo tanto, de una suerte de «moral de la forma» para dar cuenta de la trascendencia de ese acto (22-23).

A partir de estos apuntes bartheanos, se deduce que la escritura hace posible que la invención del poeta se consagre como la fuerza de sentido presta a rediseñar el devenir cognitivo y comunicativo de los hombres. Ahora, de esto puede surgir un ejercicio de conciencia potente si se logra plasmar en las imágenes del poema una forma de reflexión sobre el alcance de la práctica escritural en la sociedad. Estaríamos hablando, en tal sentido, de una moralidad de la escritura metapoética que concreta aquella reflexión sobre un poema que pone en funcionamiento diversos niveles de autoexploración. Motivar esa reflexión trae consigo una riqueza expresiva lo suficientemente intensa como para crear historia, esto es, para crear una alternativa de pensamiento, de conciencia o de sensibilidad en el lector.

Sintetizando hasta aquí, si la ficción metapoética se interesa en la moralidad de la escritura es porque este acto es referido como el causante de una *remoción social* en los agentes poéticos. Esto ocurre cuando dichos agentes, primero, intuyen que se puede subvertir la sistematicidad del lenguaje a partir de los actos que precisamente le dan vida; segundo, ven muy atractiva

esa otra realidad expresiva que pasa por revelar la ininteligibilidad y su demanda de sentido, y tercero, reconocen como una problematización esencial la suerte de la escritura (más aún la estética) como una práctica del conocimiento y de la comunicación en estos tiempos.

Eagleton (2010), por su parte, aporta una interpretación más sobre la moralidad de la escritura poética. Para este autor, los poemas se constituyen en «declaraciones morales», toda vez que se advierte en ellos el tratamiento de valores y fines humanos siempre desganchados de lo circunstancial o anecdótico. Aunque la moralidad poética, en estricto, no se agota en la elección de estos motivos, puesto que su verdadero fundamento radica en la lógica de composición que asiste al poema, es decir, en el «plan» que organiza aquellas referencias de tal manera que el texto se presenta como la realización que proyecta «una cierta comunidad de respuesta» (pp. 38-41). Lo que hay que rescatar de estas precisiones es que todo poema, sea cual sea el tema que aborde, es moral porque plantea en el fondo la relación entre el hombre y el lenguaje como una cuestión no solo a problematizar, sino también a reinventar. El poema se constituye, en consecuencia, tanto en un artefacto verbal como en un acontecimiento social (111), y esto porque ficcionaliza no solo organizando las referencias que reúne, sino también proyectando sobre esa composición un «plan» o una situación comunicativa donde el lector se enfrenta a algo más complejo que el desciframiento de imágenes sugerentes.

### **3.6. Desorden, devenir y delirio**

La escritura, en su exposición metaficcional, gana una serie de características que se explorarán ahora gracias a las nociones singulares del desorden, el devenir y el delirio. Para la primera noción es pertinente otra vez Barthes (2006), quien define la escritura como un desorden que fluye a través de las palabras. Es un desorden que se comporta como un «eterno aplazamiento», vale decir, como un retraso en el que germina, a su vez, una resistencia. Pero, ¿qué implicancias metapoéticas trae la identificación de la escritura como un desorden, un retraso o una resistencia? La escritura, en primer lugar, no quiere ser aprehendida como el acto condicionado por el desarrollo lineal u «horizontal», ininterrumpido y sistematizante del lenguaje; todo lo contrario, la escritura quiere autorreferirse como el acto que atraviesa y sobrepasa al lenguaje. La escritura, en efecto, se exhibe en algunos casos como el acto que origina el choque entre el tiempo subversor de una mirada autocrítica y el tiempo automatizado de ese lenguaje preso de su propia sistematicidad. El tiempo subversor se erige, por eso, en el aplazamiento –la neutralización, la desestabilización, la puesta en jaque– del tiempo automatizado.

La escritura, por tales razones, antes de ser la vía del lenguaje, se erige en su cazador objetivante. Al no conformarse con ser una vía, se consagra como una «contra-comunicación», debido a que no transmite el contenido del lenguaje en una serie de fijaciones que resguarden la plenitud de la transmisión (pp. 26-27). Nada más provocador que ver en la escritura un acto de contra-comunicación, y nada más enriquecedor también si se advierte en esa incomunicabilidad el origen de otros motivos comunicables, como la idea

misma de un lenguaje extralimitado por el gesto poético. Si lo que supuestamente no comunica nada realmente sí lo hace, entonces aquella «contra-comunicación» se convierte en una *meta-comunicación*:

La escritura, por el contrario, está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimida. Encontraremos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una “circunstancia” extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje (27).

Si Barthes asocia, además, el carácter subversivo de la escritura con la pérdida de una «estable significación» y, por ende, con la pérdida del «gesto esencial de la sociabilidad» del escritor, nuestra apuesta pasa más bien por ver en dichas pérdidas la gran posibilidad de accionar el lenguaje hasta el consecuente refundimiento cognitivo y comunicativo de sus usuarios. En otras palabras, resulta más provechoso pensar dichas pérdidas como representaciones en el poema con la fuerza de reposicionar semiótica y socialmente al hombre. Tales representaciones revelan una especie de introspección que supone una vuelta hacia la «pendiente secreta del lenguaje» (26), donde lo que se cree prácticamente incommunicable prepara en realidad el terreno para una significación con la resonancia necesaria para generar en el receptor un ejercicio de conciencia.

Por otro lado, la noción del devenir tiene en las reflexiones de Gilles Deleuze (1996) un planteamiento interesante. La escritura, en su faceta ficcional-literaria, es un devenir al que no le importa alcanzar una forma, sino más bien encontrar una «zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación». El devenir se contrapone a la forma para Deleuze. Si pensamos a la escritura desde la forma nos quedaremos en el nivel de las representaciones, que son, en rigor, cercos que se imponen a la significación; mientras que si la pensamos desde el devenir nos enfocaremos en el gesto de la diseminación de los sentidos, el gesto que marca a las palabras como *puntos de apoyo* para mostrar al lenguaje en un movimiento regenerador. Cuando Deleuze advierte que el gesto escritural literario nos lleva a la zona de vecindad se refiere a cómo las palabras terminan marcadas –surcadas– por el entrecruzamiento de sentidos que su naturaleza estética demanda. Estas palabras son, además, las marcas de la indiferenciación en la medida de que no albergan ninguna diferencia de significado privativa y excluyente, todo lo contrario, hibridizan dichas diferencias, entretejiéndolas compulsivamente, adelantándose así a la compactación cognitiva y sensible del lector, un adelanto que produce una región de lo imprevisto en medio de esa compactación (pp. 5-7).

Si la escritura, en su performance poética, en su devenir, convierte a las palabras en las marcas del entrecruzamiento y la indiferenciación, ¿qué ocurre cuando un grupo muy particular de estas son reseñadas y dispuestas a la orden de una lógica metapoética, como por ejemplo el «escribir», el «decir», la «palabra», el «papel», la «tinta», la «mano» o la noción misma de «poesía»? Son palabras que desencadenan una doble escritura en medio del poema,



puesto que dan vida a una especie de contra-forma: una forma que ataca a las demás formas, una forma que las deforma. En efecto, son palabras que *desmarcan* a las otras palabras, neutralizando el primer nivel de referencialidad que portan y direccionándolo hacia una significación autocrítica. Es ahí donde son *remarcadas* en un segundo nivel de referencialidad, convirtiéndolas en el lenguaje autorreflexivo del lenguaje.

La otra manera de explicar la escritura literaria en los términos de un devenir es identificándola con una especie de delirio, asegura Deleuze. Cuando la literatura interviene el lenguaje lo que crea es un «devenir-otro» de este, un devenir que escapa de la sistematización dominante –normativa, fáctica, inmediateista– que resguarda y regula su proceder ordinario. Este devenir-otro es el resultado de un proceso deconstructivo que consiste en la descomposición de la disposición natural o «materna» de la lengua y en la invención de «una nueva lengua dentro de la lengua». Precisa aún más Deleuze, «la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos», y en consecuencia es llevada al «límite, a un afuera o a un envés consistente en Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua» (11-12). Estas afirmaciones ofrecen algunas imágenes sobre el acto de la escritura que son familiares en los poemas de corte metapoético. Una primera imagen a destacar tiene que ver con aquella fuerza de sentido que desata la escritura y que presenta al lenguaje como una realidad expresiva que estimula su desdoble o su versión-otra, una versión que toma la forma de una «nueva lengua» que necesita irrumpir desde algún espacio concebido como un «afuera» o un «envés».

Dos apuntes al respecto: primero, resulta muy sugerente que la ficción poética lleve al lector a imaginar, por entre los significados que reúne el poema, la creación de una nueva lengua, lo que obliga a indagar por el rol que estaría cumpliendo la lengua de base que construye la ficción. Si la lengua de base es, simultáneamente, la fuente y el escenario para la proliferación de otra realidad de lenguaje, se constituye entonces en un metalenguaje con el poder de ensayar con el lector la situación de participar de un comienzo, de una suerte de *grado cero*, y por esa misma razón de un aprendizaje que consiste en volver a experimentar la sensación de lo inédito, como si se estuviera inaugurando la *fuerza primera y desconocida* de las palabras. Es un metalenguaje toda vez que su legitimación como lenguaje pasa por *alertarnos* de otra realidad de lenguaje.

Y segundo, si el lenguaje-otro que nace de un lenguaje-matriz toma cuerpo desde un «afuera», entonces el lector necesita más que nunca ubicarse en un *no-lugar* para interactuar con estas versiones del lenguaje. De modo que un lenguaje en delirio es el que genera un posicionamiento fuera de sí: una salida de sus «propios surcos» para removerse y expandirse, es decir, para hallar más espacio, más profundidad, y por ende mayores posibilidades de ser significado. Un lenguaje en delirio se muestra en la tarea incesante de minar sus bordes para proyectar siempre una expectativa de sentido. Una expectativa que, al fin y al cabo, dialectiza las realidades expresivas que se dan cita en el poema.

Una escritura delirante, por otro lado, está relacionada al elemento musical: en cualquier situación de delirio que imaginemos hay movimiento, vibración, sonoridad. De esta manera, se podría decir que una suerte de

estallido rítmico-delirante orquesta a las palabras sujetas a la concientización metapoética. A través de este ejercicio de conciencia, el lector accede a un primer plano donde las palabras parecen retumbar unas con otras, por lo que da la impresión de que el lenguaje necesita *hacerse resonar* para aprehenderse a sí mismo como una materialidad deconstruible. La aprehensión aludida no se agota, por lo visto, en el nivel temático, pues en el nivel formal se aprecia un desarrollo rítmico-sonoro que tiene en el encabalgamiento, la aliteración, el polisíndeton, la construcción anafórica, la fragmentación textual, sus recursos más frecuentados, los mismos que liberan la motricidad tensa e intensa de la palabra. La escritura delirante, en suma, es para el lector la revelación rítmico-sonora de un conocimiento inédito sobre el lenguaje.

### **3.7. La performatividad de la escritura poética**

Para *abrir* conceptualmente la escritura, sugiere Derrida (1994), hay que desmitificarla, es decir, tratar de no pensarla como un medio lingüístico de representación de contenidos articulado por una «ley de economía mecánica», cuya función es regular una significación lineal, predecible, desde la «más cómoda abreviación» que brindan las palabras (p. 353). Abrir un concepto implica ponerlo a contraluz mediante otros, y Derrida emplea justamente para su propósito los conceptos de enunciado constatatativo y enunciado performativo, tomándolos de la teoría de los actos del habla de Austin, quien precisamente insiste en diferenciar esos tipos de enunciados.

Un enunciado constatatativo se limita a describir los hechos, el estado de las cosas, y tales descripciones están expuestas a criterios de verdad y

falsedad debido a su condición de corroborables (ejemplo: la pared está pintada de amarillo). En cambio, un enunciado performativo supera esta función fáctica y se muestra como la expresión que ejecuta una acción a través de las palabras, esto es, signa una circunstancia particular donde el decir revela un hacer que parece concretarse en ese mismo instante (ejemplo: pinto la pared). El enunciado performativo produce una significación donde la acción referida *es* en la medida de que *está diciéndose*. En consecuencia, produce antes que nada una situación que se valida en los mismos fueros de un lenguaje que se muestra como un devenir; de modo que la acción signada no empeña su potencial de sentido a una referencialidad externa, por lo que no cae en la disyuntiva de lo que es verdadero o no. Asimismo, es un tipo de enunciado que comunica en un nivel superficial un contenido y en un nivel profundo «una fuerza por el impulso de una marca» (362).

Pongamos en práctica estas consideraciones a través de la siguiente hipótesis: cuando el acto de la escritura se convierte en la referencia central para un ejercicio de conciencia metapoética, el lector se enfrenta a una significación performativa. En efecto, la escritura, aprehendida en su desorden, devenir y delirio, ofrece un primer plano de la operatividad en sí misma y por sí misma del lenguaje. Si la escritura toma la forma de una referencia en el poema es porque este mismo acto quiere mostrarse como el generador de una perspectiva del lenguaje. Gracias a esta perspectiva, el despliegue performativo de la escritura remueve la concentración del lector hasta que este se reconozca en un *no-lugar* del lenguaje: un *fuera* de, un *frente* a, un *cerca* de las palabras que están materializando el poema. Por ello, ante la idea común de que la escritura es usualmente la constatación del aterrizaje de la

significación sobre las palabras, aparece otra idea, mucho más atractiva, que revela que escribir sobre la escritura es una manera de escenificar en el poema el vértigo del descenso, vale decir, la sensación de una significación precipitándose pero sin haber llegado a concretarse, una significación que importa por la sensación de simultaneidad que provoca, de modo que la autorreferencia del acto muestra a las palabras como la consistencia de una expectativa de sentido.

La simultaneidad y la expectativa, antes que resolverse, desestabiliza nuestra cómoda posición en el lenguaje, llevándonos al desmontaje de nuestras construcciones simbólicas para revitalizarlas desde una no posición: un no control, una no aprehensión del sentido, lo que sin duda es también una manera subversiva de construir sentidos. Se crea el efecto de un *no-lugar* en el lugar removido del lenguaje, gracias a la intervención de una escritura poética que se desdobra performáticamente. Esa sensación de no estar, y por lo tanto de no poseer y no disponer del sentido que las palabras buscan concentrar en sus formas, es la experiencia de significación deconstructiva que nos lleva a reconfigurar todo tipo de instrumentalidad de la expresión verbal y a recolocarnos como los dinamizadores de una realidad sígnica que nos colectiviza.

Ya se ha visto que la escritura, imaginada como un devenir desde la conciencia metapoética, muestra a ciertas palabras del poema en su función de contra-formas, pues neutralizan a las demás palabras, señalándolas como los blancos de una expectativa de sentido, convirtiéndolas finalmente en el insumo para una significación mayor que se impone en el poema y lo desborda, y que se ha denominado varias veces en este estudio como la operatividad del

lenguaje. De manera que el despliegue simbólico producto del engranaje de las imágenes, el despliegue rítmico de las palabras materializadas en su fricción sonora, así como el despliegue visual de las palabras que rompe los moldes lineales, son los *estados de la expresión* de esa operatividad de la que se quiere hablar en el fondo. El poema, a fin de cuentas, puede hablar sobre el amor, la muerte, la patria, el deseo, la naturaleza, el desamor, las sociedades en sus múltiples facetas, el tiempo, puede orquestar estos temas y muchos más desde los más innovadores giros simbólicos, rítmicos y visuales, pero todas estas representaciones pueden acabar siendo, en algunas ocasiones, el armazón o la arquitectura de esa gran operatividad que se quiere exponer y, sobre todo, problematizar desde su realización instantánea. Así, sobre los signos del amor, la muerte, la patria y demás, una fuerza hace visible la acción de una intervención en las mismas palabras.

Resumiendo lo anterior, la performatividad de los versos metapoéticos tiene el poder de registrar cómo la dimensión lingüística es capaz de intervenir para alterar la tensa e intensa significación del poema. En efecto, si la expresión poética arriesga las condiciones de significación que la sostienen, es para repensar –desmontar y reinventar– la vitalidad de la palabra y de los actos que la rodean, y para eso antes de aceptar cómodamente el rótulo de lenguaje (el lugar confiable para los sentidos) se expone como una materialidad demandante (el *no-lugar* donde los sentidos *negocian* su realización).

La performatividad también se puede explicar desde algunos apuntes de Eagleton (2010), cuando afirma, por ejemplo, que la poesía «es lenguaje intentando significar en la ausencia de indicios materiales y limitaciones» (p. 43). La poesía, antes de ser un lenguaje que recrea el mundo desde la

programación ficcional más esforzada, quiere mostrarse como *un lenguaje que se crea*. Por tal motivo, plantea al lector la «experiencia efectiva» de ver cómo los sentidos solo son signables si es que se muestran construyendo su realización. Si lo logran, entonces las formas que les dan vida se elevan como un contenido (84), y más aún como un contenido sobre la idea misma del lenguaje. Por lo tanto, continúa Eagleton, estaríamos hablando del poema como un punto de encuentro entre dos tipos de performance: la performance de los contenidos, cuando estos se manifiestan en una sucesión compleja, en complicidad con las formas que adoptan; y la performance de las formas, cuando estas liberan una significación mayor que compromete las ideas que sobre el lenguaje posee el lector<sup>5</sup>. Que el poema sea un punto de encuentro para ambas performances es la mejor manera de graficar su naturaleza siempre tensional, toda vez que el contenido y la forma, en lugar de aspirar a una compactación lisa, exponen su engarce como dos *dimensiones friccionantes*, donde importa tanto la significación tras el contacto como el contacto de por sí.

Del encuentro entre las performances aludidas se desprende, al menos, un par de consecuencias: a) el poema es el espacio donde el lenguaje *neutraliza* los fundamentos ordinarios y estables que lo definen, en tanto que se muestra como algo que *no deja de ser*; y b) una vez neutralizado, lo que era lenguaje demanda serlo otra vez pero desde la concientización de las dinimizaciones de sentido que provoca, de las operaciones subversoras que involucra, de los posicionamientos y las interacciones que estimula, en suma,

---

<sup>5</sup> La performance de las formas en palabras de Eagleton: «Las formas literarias tienen su propia historia; no son sumisas expresiones del contenido». Y más adelante: «El tono, el ritmo, la rima, la sintaxis, la asonancia, la gramática, la puntuación y el resto de los aspectos formales son, en realidad, generadores de significado, no simples contenedores de éste» (pp. 81 y 83).

desde la experiencia de un nuevo y particular aprendizaje del lenguaje. Por ello, no es extraño que Eagleton, pensando siempre en la poesía, la identifique como una especificidad restituida del lenguaje frente a una realidad abstracta de lenguaje que gobierna el devenir cotidiano del hombre y lo confina a situaciones masivas orquestadas por la estandarización, la uniformización, el automatismo y la instrumentalización (47).

Eagleton no encuentra una mejor manera para ilustrar esa singularización del lenguaje, como resultado de la performatividad poética, que llamando al poeta un «materialista del lenguaje» (59). Si ampliamos esta idea encontraremos, no obstante, que se trata más bien de un rematerialista, pues naturalmente ya existe una primera materialización que corresponde al orden simbólico ordinario o cotidiano, y en la que se deposita todos los significados que regulan la socialización del hombre. Esta primera materialización hecha sistema y norma, uso e instrumento, sumerge al hombre en una situación paradójica donde los recursos verbales más cercanos se convierten en las señales de una abstracción: una no-conciencia, una no-sensibilización, un no-estar en el lenguaje. La rematerialización poética se erige en el contrapeso de esa situación, vale decir, en el acto de remoción o desestabilización del modo de estar abstracto del hombre en el lenguaje, invitándolo a *reiniciar* su experiencia. La poesía rematerializa el lenguaje porque lo muestra como una autointervención que no cesa.

La performatividad, a fin de cuentas, puede sintetizarse gracias a Eagleton como sigue: «Lo poético es la función de una diferencia entre tipos de lenguaje, no un inmutable conjunto de propiedades. Se trata de una cuestión de signos autorreferenciales» (p. 64). En la poesía, el lenguaje se desprende de



su discurrir homogéneo y desmaterializado, y conoce el desglose, por lo que se vuelve aprehensible para el lector en la superposición de sus variaciones e intensidades. Solo en la fricción que produce esta variabilidad el lenguaje recobra contraste y perspectiva, y en esa medida recobra una materialidad apuntalada desde la operatividad creadora. Lo que hay que rescatar de la cita es la forma en que se asocia la diversificación con la autorreferencialidad, pues deja al descubierto las múltiples maneras en que el lenguaje se puede mostrar hasta lograr el contacto entre sus versiones, siendo el resultado la emergencia de un gran mosaico que cope todas las formas de pensar al lenguaje por parte del hombre.

### **3.8. El potencial metapoético de la oralidad y los grados del decir**

«La poesía es además esencialmente «*in actu*». Un poema solamente existe en el momento de su dicción, y su *verdadero valor* es inseparable de esta *condición de ejecución*. Lo que equivale a decir hasta qué punto es absurda la enseñanza de la poesía que se desinteresa totalmente de la pronunciación y de la dicción» (Valéry, 2009, pp. 206-207). De la precisión de Valéry sobre el verdadero valor de la poesía hay que destacar algunas cuestiones que se convierten en un insumo valioso para la segunda modalidad de la conciencia metapoética. Aparece, como vemos, otra acción que se puede apoderar muy bien de la escena del poema: el acto del decir, la enunciación en plena ejecución, que de paso expone un choque de fuerzas entre las circunstancias de la escritura y de la oralidad. Cuando el acto del decir se convierte en un motivo representable, el lector cae en la cuenta de que se aproxima a una

autorreferencialidad que muestra a dicho acto como algo más que una mediación que alcanza algún tipo de conocimiento –aquello que se quiere nombrar–, pues él mismo, captado en el instante de su realización, revela un conocimiento sobre la operatividad del lenguaje. La riqueza sugerente del poema puede medirse, entonces, antes que en lo nombrado, en la fuerza de los actos que se reúnen y exponen su naturaleza con tal de dar cuerpo a la significación.

Una vez que el decir se pone al servicio de una lógica autorreferencial, la fuerza de la oralidad revitaliza a las palabras al volverlas aprehensibles desde frentes diversos: como la preconcepción que germina en la interioridad del sujeto lírico, como la materialidad expulsada de esa interioridad y que negocia su condición de palabra en el dominio del poema y como el signo que apunta a intervenir la conciencia de lenguaje del lector. En suma, como la prueba de que el lector, al *ganar* conciencia, descarta resguardarse en el lenguaje y arriesga estar *frente a este, fuera de este, cerca de este*, en una situación que lo obliga a dar la cara a la ficción desde una posición confrontacional. Y esto ocurre porque la oralidad, activada por un decir que se autoseñala, cumple con la función de procesar críticamente el lado más vulnerable del lenguaje, donde es un recurso sencillo y sin complicaciones para el hombre, donde es disponibilidad inmediata, donde en rigor no es conciencia sino uso. La oralidad, por todo lo dicho, es un factor desencadenante de lo metapoético por aprovechar el potencial creativo de ese lado sencillo y vulnerable.

La fuerza oral detrás del acto del decir del sujeto lírico le da ese efecto de espontaneidad al poema para que las palabras parezcan pronunciadas y desarticuladas casi al mismo instante, hasta dejar evidencia de que la

expectativa de sentidos que recae sobre ellas es un profundo desfase. El posicionamiento objetivador del yo lírico *que piensa su creación* altera la anatomía de las palabras y las fija más como los trazos que hacen presente una ausencia: lo que de por sí es intraducible e inoperante en ellas. Es una constante en los textos metapoéticos contagiados por aquella fuerza que lo único que se les está permitido referir a las palabras es que son materializaciones que ya no retienen la esencia de lo que nombran, por lo tanto ya no producen ni dinamizan conocimiento. En muchos casos, se apela a diversos recursos que dramatizan ese desfase, como los signos de interrogación, los entrecomillados, los puntos suspensivos, los paréntesis, las cursivas, etc.

El acto del decir, si es observado de cerca, ofrece varios niveles, debido a que se divide en enunciaciones que son, a su vez, formulaciones corpóreas, las cuales expulsan corporalidades lingüísticas o palabras. Son formulaciones corpóreas en la medida de que son dimensiones perceptibles y contrastables que se desglosan en los conocidos niveles de la primera, segunda y tercera persona, y en combinatorias de singularidades y pluralidades.

El valor de estas marcas o niveles para el ejercicio metapoético nos recuerda una problemática ya conocida en los estudios literarios respecto a la legitimación de la naturaleza ficcional de la expresión poética. La categoría «sujeto lírico» (*lyrisches Ich*) que plantea Dominique Combe (1999) puede ser útil para esclarecer dicha problemática. Combe sostiene que, en términos generales, toda expresión denominada lírica da cuenta de la subjetividad o la orientación introspectiva de una voz que enuncia en el poema. Y para calcular el peso de dicha subjetividad contrapone dos paradigmas: por un lado, el

paradigma romántico, donde se asumía que el poema se «transparentaba» para dejar apreciar el mundo interior del yo creador-pragmático. Bajo este horizonte, el acto poético se circunscribía aún al orden de lo mimético, registrando la dimensión afectiva de la experiencia vital del autor, volviendo sospechoso su estatuto ficcional. Y por otro lado, el paradigma posromántico, a partir del cual el yo poético fue asumido como una representación que trasciende la dimensión subjetivo-empírica, rompiendo la ligazón mimética, y la dimensión subjetivo-íntima, dejándose apreciar en su despliegue «transpersonal», «ensanchándose» hasta encarnar un «amplio Nosotros inclusivo» (pp. 128-146)<sup>6</sup>.

La *despragmatización* y la *despersonalización* acentúan hoy la riqueza del sujeto lírico moderno, visto ahora como una estrategia textual que se materializa en los diversos niveles del decir con el fin de brindar más accesos hacia la interioridad del lenguaje. El sujeto lírico estalla en múltiples voces, y estas voces dan vida a las modalidades enunciativas que signan la operatividad del lenguaje y lo objetivan para poner a prueba su alcance cognitivo y comunicativo. En efecto, son modalidades con la fuerza de posicionamientos –unas voces *hacia*– que convierten lo referido en el impulso

---

<sup>6</sup> Es pertinente, en este punto de la reflexión, tomar en cuenta la restitución ficcional del discurso lírico que demanda José María Pozuelo (1997). El autor advierte que ha ocurrido un proceso de simplificación y desproporción teórica a la hora de distribuir las facultades ficcionales entre los géneros literarios, siendo el más perjudicado el género lírico. Apunta al paradigma romántico como una de las visiones que sacrificó el estatuto ficcional por la idea de una correspondencia entre la voz textual y la subjetividad íntima del agente creador. No obstante, desde una mirada posromántica es posible sostener que el lirismo poético explota particularmente la ficción, y dicha particularidad sobrepasa el plano formal-retórico y se aprecia, en toda su dimensión, en el engranaje de lo formal con los planos semántico y pragmático. La ficcionalidad lírica pasa por el hecho de que nunca ha dejado de ser una composición imaginaria que recrea o reinventa la realidad, cuya función es la de ser un punto de apoyo o de impulso para la elaboración de una macroestructura que posee diversos niveles y organiza múltiples y complejas referencias hasta alcanzar una consistente autonomía, una «modelización artificial verosímil».

necesario para dar con el revés de las palabras, ahí donde se trama sus expectativas de significación. Y todo esto no escapa de una atrayente paradoja: dar con el revés de las palabras, y por ende con la interioridad del lenguaje, es una manera de desaparecer dicho revés y dicha interioridad. En el texto metapoético, tanto los elementos como los actos sufren el mismo grado de exposición, se enfrentan en iguales condiciones a la intemperie.

Resumiendo, los accesos representados bajo la forma de enunciaciones, formulaciones corpóreas o voces múltiples estimulan intervención metapoética, siempre y cuando tales marcas textuales no hagan más que confirmar la entrega del lenguaje a un ejercicio de conciencia que pone en primer plano su reveladora simultaneidad. De modo que dicha conciencia sugiere que no hay lenguaje antes o después del poema, como idea enraizada o futuridad incalculable: el lenguaje está donde se le piensa en acto, en autogeneración.

#### **4. La poesía: una idea que nunca se cierra**

Llegamos a la tercera modalidad de la conciencia metapoética. La subjetividad lírica, en esta ocasión, se encuentra en un estado de alerta y de vigilia respecto a la posibilidad de aprehender a la Poesía como un todo. La Poesía se muestra como una realidad externa al poeta, una realidad que expone ante él su máxima condición de autonomía y su fuerza creadora. Esto ya determina una primera característica de la modalidad en cuestión: se deja atrás la indagación de la operatividad del acontecimiento poético, de modo que al yo lírico ya no le preocupa tanto ofrecer un primer plano de los elementos y los actos que forman parte de tal acontecimiento. El lenguaje, por lo tanto, ya no es

explorado desde una interioridad que revela qué tanto se ha desplazado o removido el yo lírico para alcanzar un *no-lugar* desde donde despliega un ejercicio de conciencia; lo que ahora importa para esa subjetividad, en cambio, es tentar una idea de la Poesía que vaya más allá de la batalla individual que libra con las palabras, más allá de sus particulares expectativas de creación. La Poesía, en estas circunstancias, se muestra más bien en su versión más plena y desafiante, pues es la realidad que permanece antes, durante y después de aquella conciencia activada por el operador metapoético.

Una segunda característica importante es que se trata de una totalidad reconocida usualmente bajo códigos animistas, en el sentido de que es un acontecimiento que interpela al operador metapoético. La interpelación justifica su valor anímico o vitalista cuando la Poesía, hecha una entidad ineludible, arremete contra la racionalidad de la subjetividad lírica, y la arremete a tal punto que compromete su integridad, esto es, su capacidad autenticadora respecto al mundo ficcional que crea. Entonces, una manera de graficar esta modalidad metapoética es asumiendo que el dominio del poema se convierte en un fuego cruzado entre la Poesía y el poeta: dos fuerzas creadoras, y por extensión dos organizaciones, dos lógicas, dos ritmos, en síntesis, dos accesos a la significación que friccionan. Lo friccionado entre ambas fuerzas es lo que se representa en el texto metapoético.

La arremetida de la Poesía plantea dos situaciones respecto a la experiencia del conocimiento del poeta. Primero, se expone ante este como una idea que nunca termina de cerrarse, y por ende solo permite algún tipo de aproximación, algún asomo, un sondeo. La ficcionalización de esta aproximación ofrece imágenes muy potentes que nos hacen pensarla no como

una distancia que hay que recorrer para «resolver» el afán de conocimiento (llegar a referir el «sentido último» de la poesía), sino más bien como la construcción de un ejercicio de conciencia sobre el conocimiento mismo, lo que trae consigo una forma genuina de conocimiento que el poema propone. En suma, repensar el conocimiento desde lo que no se puede ver ni decir de la Poesía.

Y segundo, si la Poesía es referida como una idea que nunca se cierra, entonces aproximarse a ella y nombrarla mínimamente depende del desmontaje de los otros conocimientos del yo lírico, todas las ideas que este alberga sobre la sociedad, la cultura, la identidad, la modernidad misma, etc. La Poesía es una idea cuya consistencia se forma a partir del *desajuste* de las otras, una vez que son el blanco de resignificaciones múltiples e incesantes. En otras palabras, la idea de la Poesía negocia su aparición si las demás *caen* en la deconstrucción intensa del entredicho, del desdecir y de la desarticulación.

#### **4.1. Encantamiento y deliberación**

La interpelación de la fuerza creadora llamada Poesía genera una serie de efectos en el poeta. Uno de estos efectos tiene que ver con el encantamiento, el cual puede traducirse como la experiencia de significación que secuestra su atención y transforma su razón de ser y de estar en el lenguaje. Paul Valéry (2009) explica los pormenores de aquel encantamiento en el marco de una modernidad que, a su juicio, está marcada por la economización y la eficacia de los procesos y por la especialización del trabajo a un ritmo de vida cada vez

mayor, en el que un arte como el poético se pierde entre las prácticas que entretienen a las masas productivas.

La escritura y la lectura, siendo los actos que sociabilizan el arte poético, ceden su lugar predominante a los medios que consolidan la maquinaria de la espectacularidad hecha para seducir el lado más consumista del hombre. Pese a ello, dichos actos persisten en el afán de introducir a los hombres, tan fascinados por las luces de la modernización, en un verdadero «universo de lenguaje» al que llamamos Poesía. Sacar a estos hombres de la seducción consumista trae consigo una experiencia radicalmente distinta a la sistematización inmediateista e instrumental del lenguaje, donde las palabras suelen ser las monedas de cambio común para la «corriente prosaica del lector». Ser parte del universo aludido significa advertir en la creación verbal la punta de lanza de un posicionamiento de aprendizaje y de asombro, donde desdecir supone renombrar y donde desprenderse de un sentido supone potencializarlo y diversificarlo (pp. 38-42). La imagen que mejor se opone a la sistematización es el laberinto, y con ella Valéry intenta describir el poder de atracción que ejerce la Poesía:

Al bosque encantado del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas (51).



El encantamiento es un efecto que se complementa muy bien con otro tan caro para la poesía moderna, a saber, la sugestión mágica<sup>7</sup>. El encantamiento y la sugestión mágica hacen del lenguaje un fenómeno que tiene un poder particular en el yo lírico. Dicho poder depende en gran parte de aquellas palabras que interpelan, indisponen, inducen al desfase, a la ambigüedad o al error, provocan las más profundas contradicciones; de modo que la circunstancia se invierte y resulta que ahora son las palabras las que encuentran nuevos fundamentos de significación cuando objetivan al hombre, vale decir, cuando lo ponen en la mira de la significación, cuando lo que buscan es sondear su capacidad de respuesta. Por ello, un rasgo característico de esta última modalidad metapoética es que mientras el yo lírico cree avanzar o aproximarse a la Poesía, ensayando algún tipo de referencialidad sobre ella, aquella va ganando presencia y el turno de desvelar los límites de ese avance. La fuerza creadora de la Poesía aprovecha la fuerza creadora del poeta, es su insumo, se alimenta de ella para mostrarse como la ininteligibilidad y el desborde más fascinantes.

Pese a que el encantamiento no garantiza la aprehensión de la Poesía, el poeta aprovecha de todas formas los efectos del extravío y de la contrariedad que Valéry describe. De manera que, aunque dichos efectos parecen estar más cercanos a una crisis de lenguaje, preparan el terreno para un tránsito deliberado del poeta en el bosque, un despliegue que lo anima no solo a extremar el lenguaje por donde la imaginación lo lleve hasta *perderlo*,

---

<sup>7</sup> Se señaló en la modalidad metapoética anterior, con la ayuda de Hugo Friedrich (1974), que la sugestión mágica es una manera de denominar al efecto que produce la elaboración rítmico-sonora y la naturaleza fragmentada o dislocada de las imágenes del poema. Un efecto que coloca lo ininteligible de ese poema como una expectativa ineludible de conocimiento para el lector (p. 36).

sino también a forjar desde aquel extravío o *no-lugar* un ejercicio de conciencia que comparte con el lector para que juntos se interroguen por el rol que cumple el lenguaje dentro y fuera de ellos, desde el pensamiento más íntimo hasta el intercambio más colectivo. Por ello, no importa qué tan cerca o lejos se encuentren poeta y lector una vez que se han internado en el bosque encantado, lo que cuenta es que llegan a la misma revelación: el revés del extravío y de la contrariedad es la lucidez. La lucidez, en el *universo de lenguaje* que es la Poesía, no tiene que ver con acaparar el lenguaje e imponer desde esa posesión un uso exclusivo de la razón en desmedro de otros usos; va más por el hecho de poner en marcha una visión edificada desde el desapego, el descreimiento, el desaprendizaje, una visión que revela la expectativa por un nuevo conocimiento: la existencia de un «lenguaje dentro de un lenguaje» (83-84).

#### **4.2. La Poesía: ininteligibilidad y liquidez**

¿De qué otra manera la Poesía se convierte en un desafío de conocimiento para el poeta? Cuando la subjetividad lírica se aventura por la aprehensión de alguna idea sobre la Poesía suele referirla como *ese algo* que escapa a sus posibilidades de lenguaje, *ese algo* que no resiste nombres ni atribuciones porque lo confronta desde una informidad y una movilidad constante, *ese algo* que no cae en su trampa nominal porque *no deja de ser* ante sus ojos. Sin embargo, a pesar de su informidad, de su aparente inaccesibilidad o ininteligibilidad, la Poesía *se hace lenguaje* en la aventura del yo lírico por el simple hecho de que este refiere la imposibilidad de aprehenderla. Entonces, lo

que el yo metapoético intenta decir realmente tras la mención de dicha imposibilidad es que la Poesía es una realidad disonante del lenguaje. Se domina disonante a lo que es desproporcional y extraño, vale decir, a lo que es advertido como una disconformidad, y por lo mismo no encaja o no se adecúa a un ejercicio de razón que intente aprehenderlo cabalmente. La disonancia, desde esa perspectiva, es una manera de llamar a esa tensionalidad extrema del lenguaje que es la Poesía.

La Poesía y su condición ininteligible depara una experiencia de significación que el yo lírico interioriza de una forma muy particular. Nos damos cuenta de que el operador metapoético asume aquella experiencia cuando las palabras que emplea dejan de ser las marcas que controlan lo referido bajo las coordenadas de una racionalidad predecible; sus condiciones son otras y aparecen más bien como las construcciones que contienen una significación cogida al vuelo en su desborde. De modo que cuando este operador encuentra a la Poesía como una gran ininteligibilidad le da frente para hablar de la distancia entre lo que puede llegar a decir y lo que no puede llegar a decir respecto a Ella, y con eso pone en el centro de las inquietudes aquello que solemos llamar lenguaje.

El operador metapoético, durante estos trances complejos, parece preguntar en medio del poema ¿pierden la fuerza de ser lenguaje aquellas palabras que se limitan a señalar la condición ininteligible de la Poesía? Pues todo lo contrario, la Poesía es esa realidad que produce más lenguaje desde su ininteligibilidad infranqueable. Y produce más lenguaje, primero, porque es capaz de poner a prueba el estatuto ficcional del poema que lo pretende; y segundo, porque al resistirse ante cualquier intento de aprehensión gira los

reflectores hacia la misma materialidad verbal, a la que aparentemente solo le queda referir su llegada a la nada, su terquedad, su salto al vacío. Son referencias que, no obstante, esconden un potencial de sentido lo suficientemente revolucionario para influenciar sobre lo que creemos conocer de las palabras. En Hugo Friedrich (1974) encontramos una descripción que nos acerca a la naturaleza de aquellos poemas hechos a partir de esa materialidad verbal *fallida*:

«El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual» (p. 22).

El ritmo –un recurso tan decisivo para la conciencia metapoética– aparece para estimular el potencial de sentido de la materialidad verbal *fallida*. De modo que no importa si la ininteligibilidad es infranqueable, ahí está la «vibración» de las «secretas regiones de lo conceptual» para activar una significación subversora y refundadora sobre el lenguaje. El impulso rítmico se asoma, en consecuencia, para hacer *retumbar* al lenguaje contra sus propias paredes, con lo que este gana la posibilidad de ser una realización concientizable.

Si, en efecto, el yo metapoético pierde de vista a la Poesía en el camino de la significación, lo que gana son otros motivos repensables gracias a una materialidad verbal que no deja de resonar –de provocar conciencia– ante la

imposibilidad. Así pues, con las mismas palabras que emplea para resignarse ante una Poesía inalcanzable, el yo metapoético suele preguntarse cómo su escritura puede reinventarse a partir de otros saberes y otros discursos, o si otros signos o lenguajes tienen más suerte a la hora de aprehender a la Poesía, o qué tanto el silencio como contrapeso de la palabra surge como una posibilidad de expresión.

Por otro lado, la Poesía tiene en la transparencia y en la opacidad dos nociones más para argumentar su ininteligibilidad. Friedrich habla, por ejemplo, de una oscuridad que es capaz de fascinar y aturdir al lector. De modo que la Poesía se carga de opacidad o se densifica, porque disloca las asociaciones predecibles entre los significados y las palabras, hasta entregar en el dominio ficcional del poema una significación fracturada denominada como sugerente (21-45). Por su parte, Bousoño (1966) se refiere al mismo fenómeno, pero le atribuye la cualidad inversa de la transparencia: las palabras que llegan al poema se transparentan en la medida de que se vuelven las puertas por donde emergen los sentidos, tanto los que se disponen en un primer orden de referencialidad como aquellos que actúan desde los márgenes de la representación. La transparencia radica en la porosidad o permeabilidad de las palabras, vale decir, en su posibilidad de mostrarse no como los moldes exactos y privativos del sentido, sino más bien como los soportes de la descolocación y superposición de múltiples sentidos. El entrecruzamiento de todos estos sentidos provoca una «complejidad anímica» que da cuenta de una expresión ininteligible-disonante y su efecto sugerente (pp. 268-269).

El hecho de que dos atribuciones tan opuestas se complementen a la hora de tentar una idea sobre la Poesía revela cómo la tensionalidad máxima

del lenguaje desencadena un ejercicio de conciencia donde la ininteligibilidad no es un punto de llegada, sino más bien un punto de partida para la significación: la ininteligibilidad, antes que volver hermética la idea sobre la Poesía, la abre, no la deja solidificarse, la mantiene líquida. La cuestión que nos plantea el texto metapoético es desde qué condición de lenguaje enfrentamos esa liquidez. Acaso dicha condición debe ser también líquida, es decir fluida, flexible, permeable o desmontable. Esa misma condición líquida es, al fin y al cabo, otra manera de sugerir la existencia de un *no-lugar* desde el que asediamos al lenguaje, simulando salir de él. Estar en conciencia –en alerta y en vigilia– consiste, por lo tanto, en abrir y en volver líquida la idea sobre la Poesía.

#### **4.3. El lenguaje *arrojado* al poema**

Que la Poesía sea una idea que resiste en su apertura y en su liquidez hace que valga la pena detenernos un poco más en el aspecto específico de su ininteligibilidad. En este último apartado plantearemos una suposición más radical respecto al potencial de sentidos que activa esa ininteligibilidad, que consiste en preguntar si en los casos en que las palabras refieren la imposibilidad de aprehender a la Poesía debe haber necesariamente una significación más o menos segura por la que debemos esperar. Si es que puede ocurrir que aquella referencialidad proponga la situación de un lenguaje que no dice y no comunica nada.

El acto-reflejo va a llevarnos inmediatamente, casi por instinto, a justificar siempre alguna significación. No obstante, es al menos tentador

imaginar un poema cuya máxima pretensión es llegar a escenificar la desarticulación o el desmontaje total del lenguaje, tras la imposibilidad de aprehender a la Poesía. Un poema que radicaliza al máximo su contradicción performativa, esto es, la distinción y la incompatibilidad de sus objetivos. Un poema que sin contenido y sin expresión que acoplar enmudezca al lector y lo deje en los confines de eso que hemos llamado muchas veces el *no-lugar* del lenguaje. Desde esta perspectiva, la ficción poética se comportaría como la construcción que moviliza al lenguaje a tales revoluciones que puede mostrarlo desprendido de su poder de significar. Para la tercera modalidad metapoética se trataría de la interpelación más violenta al poeta por parte de la fuerza creadora de la Poesía.

En las reflexiones de Derrida (1994) sobre la metáfora y la comunicación encontramos un buen pretexto para explicar esta situación extrema de la metapoesía. El autor parte de una definición elemental de la comunicación: la experiencia que permite la transmisión de sentidos, una transmisión bien resguardada si su materialización es de naturaleza semio-lingüística, esto es, sujeta sin contratiempos a las palabras. Sin embargo, existen otras realidades comunicativas en las que «un movimiento», «una sacudida», «un choque» o «un desplazamiento de fuerza» van de un lugar a otro, concretando una modalidad «no semiótica» de comunicación. Derrida se apoya en ambas formas de comunicación para afirmar que un recurso tan caro para la Poesía como la metáfora es una construcción, indesligable de su condición semántica, que desplaza o transporta lo que se gesta en una comunicación no semio-lingüística hacia una comunicación semio-lingüística (pp. 349-350).

Pensar la metáfora en estos términos da pie para reconocerla en dos escenarios: primero, cumpliendo su función habitual, a saber, el enriquecimiento de la significación en la elaboración sugerente del lenguaje. La metáfora, generalmente, *densifica* el lenguaje, lo vuelve una plataforma de la imaginación y, por ende, de las múltiples posibilidades de sentido que las palabras pueden contener e irradiar. Desde luego, esto ocurre si, como indica Derrida, la metáfora garantiza el tránsito de lo indecible (lo no semio-lingüístico) hacia lo decible (lo semio-lingüístico). Esta forma de entender la metáfora coincide con lo que hasta ahora habíamos sostenido en nuestro estudio, acerca del ejercicio de una conciencia que, justamente, al explorar la lógica de los agentes poéticos, la operatividad misma que involucra los elementos y los actos del quehacer creativo o la visión de la Poesía como una fuerza interpelante, *hace lenguaje*, es decir, plasma algún tipo de significación necesaria como para desplegar conocimiento y comunicación.

Pero qué pasa si dejamos de pensar a la metáfora como un recurso que da cuenta de un *tránsito seguro* de la significación. Es más, si la descartamos como tránsito. Si algunas veces se ocupa del lenguaje no para explotar su «valiosa potencialidad», sino en realidad para *arrojarlo* en medio del poema como algo que no llega a ser digerido como una experiencia de significación por los agentes poéticos. Si lo que es *arrojado metafóricamente* es una desarticulación total que desarticula, a su vez, las formas de conocer y de expresar de aquellos agentes. En efecto, en casos como este, tanto el yo metapoético como el sorprendido lector posiblemente se pregunten si el lenguaje *arrojado* en el poema puede seguir existiendo en una circunstancia



que no involucra aparentemente conocimiento y comunicación (ninguno de ellos logra decir ni muchos menos compartir qué es la Poesía).

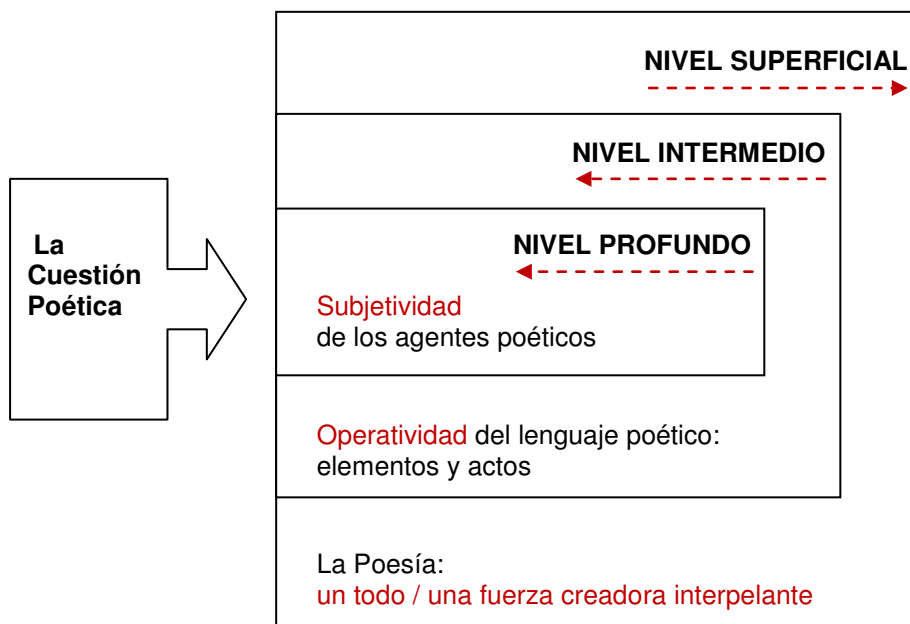
Desde este tipo de *arrojo* la Poesía se hace visible como una idea que va ganando cuerpo a medida que las otras ideas esenciales del hombre son sometidas a una crisis y, al mismo tiempo, a una reingeniería profunda: nos referimos a las ideas sobre la cultura, el discurso, el conocimiento, la comunicación, la sociedad, la identidad (individual y colectiva), la verdad, el arte, entre otras. La metapoesía opera, entonces, bajo la siguiente lógica: el lenguaje desarticulado es una prueba de que la Poesía es indecible, y la consecuencia de ello es que también se vuelven indecibles las ideas señaladas anteriormente, por lo que es imperativo refundirlas.

Lo más interesante de todo esto es que los agentes poéticos, ante un ejercicio de conciencia tan radical como este, tienen la chance de advertir en el *arrojo* del lenguaje un *nuevo universo de lenguaje* avivado por una fuerza ficcional que demanda algún tipo de reacción respecto a las ideas refundadas. El *arrojo* no fulmina a los agentes, los estimula más bien a recomponerse tras ese poema vaciado de significación. Resumiendo, si el lenguaje es violentado a tal punto que su significación se torna insostenible, el poema está proponiendo repensar a la Poesía no dentro de él, sino a partir de aquellas ideas refundadas que han despertado una conciencia. El yo metapoético no tiene reparos en exhibir al lenguaje *arrojado*, porque sabe que este retornará luego revitalizado desde esas ideas.

## **5. Entretejido de conciencias**

La cuestión final que queda por precisar sobre la sistematización de la conciencia metapoética es la dinámica que conecta a sus tres modalidades. Describir tal dinámica ayudará a reconocer el orden en que cada ejercicio de conciencia va apareciendo y el valor que asume respecto a las otras dos. No está demás advertir, por otro lado, que un poema puede presentar una sola modalidad o las tres, y en el caso de que presente más de una modalidad suele ocurrir que una de ellas se expone con mayor énfasis, orientando la significación del texto metapoético.

Se propone, entonces, la siguiente dinamización tomando en cuenta que la cuestión poética concientizada se deja referir desde tres niveles, que se constituyen a su vez en tres formas de acceder y de repensar la idea sobre el lenguaje. El primer nivel es el más profundo y consiste en la exploración de la subjetividad de los agentes poéticos, de manera especial la subjetividad del yo lírico. El segundo nivel es el intermedio y nos ubica en la interioridad del lenguaje mismo, cuya operatividad es expuesta gracias a los elementos y a los actos que compromete. Y el tercer nivel, el más superficial, plantea un acercamiento a la poesía ya no como una operatividad sino más bien como un todo o una fuerza creadora interpelante, que confronta al poeta y pone en aprietos su capacidad de creación.



El ejercicio de conciencia de la metapoesía plantea en su nivel más profundo la necesidad de indagar sobre la naturaleza del yo lírico, porque es la voz autenticadora de aquello que llega al dominio ficcional del poema. De modo que importa rastrear los primeros aspectos de la cuestión poética desde esa subjetividad que, al trazar las expectativas de su significación, está revelándose como un operador del lenguaje y del conocimiento. Un operador que para construir significación se desdobra y provoca una imagen de sí, una idea de su yo, a la cual arremete porque se sabe en el límite del lenguaje. Es más, ensaya un *no-lugar* del lenguaje –una mirada desde el margen– para representarse siempre desde un ánimo problematizador, autocrítico, y para compartir la elección de una infancia recobrada, es decir, un posicionamiento creativo y lleno de asombro frente al mundo.

El hecho de superar un tipo de individualidad que legitima una única racionalidad irrefutable en pos de una individualidad que se haya mejor en el

desprendimiento de una sola e irreversible manera de hacer significación, hace posible que este yo lírico se autorrefiera pluralizado, esto es, como una sensibilidad que acoge múltiples conjeturas, que sospecha, que se desdice, que ve en el error un arrebató inventivo, en suma, que puede liberar y hacer friccionar diversas formas de razonamiento, como si encarnara varias conciencias a la vez, forjando siempre la tensión. La subjetividad poética es el factor clave del nivel más profundo del ejercicio de conciencia, dado que es el agente que activa la multidimensionalidad del poema, activación que ya habíamos definido como la interpelación y la refundación que se provocan entre sí la racionalidad y el lenguaje.

El ejercicio de conciencia de la metapoesía plantea en su nivel intermedio la circunstancia de una subjetividad poética que vuelca sus expectativas de significación sobre una realidad de lenguaje. Esta realidad importa en la medida de que, por obra de la ficción, puede desmontarse su operatividad para explorar los elementos y los actos que le dan vida, los cuales muestran el lado más transgresor, deconstructivo, tensional, expansivo, desestabilizador y regenerador del lenguaje. En este nivel se ha pasado, entonces, de la interioridad del yo lírico a la interioridad del lenguaje, para advertir la segunda en su simultaneidad, en su performance, en su devenir, porque es la mejor manera de aproximarse al instante de su realización, cuando las materializaciones verbales negocian su condición de palabra y, por ende, la puesta en acto de la significación misma.

Explorar la interioridad del lenguaje es asomarse a una tentativa de lenguaje, vale decir, al hecho de repensarlo o reconceptualizarlo, al hecho de imaginarnos sin una noción de lenguaje arraigada en nuestras formas de

conocer y de expresar. Por lo tanto, dicha exploración también supone entrar y salir por todas las ideas de lenguaje que convoquemos, y esto implica a su vez entrar y salir por todas las formas de idear la cultura. Dar con el revés del lenguaje, esto es con su interioridad, trae consigo además reconocer en lo irreductible o ininteligible un potencial de sentido del que se quiere hablar, sobre todo porque demanda del lector la necesidad de pensar al poema como un espacio donde convergen diversas condiciones de expresión de las palabras.

Finalmente, el ejercicio de conciencia de la metapoesía plantea en su nivel superficial un tercer enfoque que descarta las interioridades de la subjetividad lírica y del lenguaje como objetivos, pues apunta más bien a la naturaleza de la Poesía en la condición más autónoma, plena y confrontacional que se la pueda imaginar. La Poesía ya no es, en esta ocasión, una experiencia que nace en la expectativa más honda y particular de creación del yo lírico, pues incursiona en realidad como una fuerza creadora interpelante, incitadora, que le enrostra su permanencia más allá de las pretensiones del poema. La Poesía, en tanto una fuerza creadora, es un acontecimiento que desborda cualquier pretensión del yo lírico, se adelanta a él, se aprovecha de sus proyecciones y recursos para descolocarlo, vale decir, para no permitirle cerrar una idea sobre ella. Queda, entonces, la versión más líquida de aquella idea: su apertura constante hasta un punto en que resulta tentador imaginar un poema que, al tratar de aprehenderla, no dice ni comunica nada, y que reorienta los efectos de la ficción hasta una significación irreverente y casi insostenible, pero regeneradora al fin.

Si hay alguna manera de graficarlo, se diría que los dos primeros ejercicios de conciencia metapoética responden a una lógica centrípeta, desplazándose siempre hacia una suerte de centro; mientras que el tercer ejercicio responde a una lógica centrífuga, desplazándose siempre hacia una exterioridad donde la Poesía se erige en una idea refundidora de la experiencia cognitiva y comunicativa de los hombres. No obstante, lo interesante de las conciencias que pueden convivir en un mismo poema es que proyectan una imagen más poderosa aún: lógicas y desplazamientos entrecruzándose, friccionando, acelerando y desacelerando el lenguaje, liberando nuevas intensidades de la significación. Todo un verdadero entretejido rehaciendo una y otra vez sus puntos de contacto.

## **CAPÍTULO II:**

**Manuel González Prada:**

**el ritmo de las palabras y el ritmo de las ideas**

La primera referencia imprescindible de la fundación moderna de la poesía peruana es la producción ensayística y poética de Manuel González Prada (Lima, 1844-1918). El autor de *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) es recordado por el perfeccionamiento formal con el que ponía a prueba su producción poética. Son conocidas las reformulaciones estróficas que emprendió a partir de la adaptación de modalidades foráneas, como la francesa «rondel», la inglesa «espenserina» y la italiana «rispetto», por ejemplo. Esto lo llevó a ser considerado como uno de los motivadores fundacionales de estas modalidades en la tradición poética hispanoamericana, ubicándolo además como uno de los renovadores de la lírica peruana. Su poesía es asumida también como el punto de encuentro entre diversas estéticas en constante tensión, como la conceptista, la simbolista y la parnasiana (Lino, 2013, p. 70).

En lugar de discutir el alcance de tales innovaciones, hasta dilucidar si representan una expresión epigonal o precursora de cara al Modernismo y al vislumbamiento de la Vanguardia<sup>8</sup>, lo que busca esta investigación es subrayar cómo la modernización del quehacer poético peruano en manos de este autor no solo consistió en proponer un laboratorio verbal donde la apertura hacia las influencias estéticas foráneas fue un gesto necesario de dinamización

---

<sup>8</sup> González Prada es un precursor de la poesía posmodernista, sostiene Américo Ferrari (2003), pues su escritura presenta una serie de rasgos originales que dieron forma a la poesía nueva que se abrió paso en los primeros años del siglo XX. Está la versión poética gonzalezpradiana de las innovaciones formales y del cultivo de una retórica filosófico-liberal-racionalista en la que «todo parece demasiado nítido y perentorio, rígidamente recortado en conceptos»; pero también está la versión deudora de la tradición hispánica, debido al tratamiento de temas «elevados» y convencionales de lo poético, como la naturaleza, la amada, la felicidad, la humanidad, la belleza, el tiempo, la muerte, el porvenir; para enriquecer el entramado lírico aparece la versión de una «faz oscura» en la que priman los sentimientos de turbación, de congoja y de desamparo, donde justamente se deja de lado el mensaje programático y la exposición de la razón como una facultad plena y absoluta, acercándola a una clave impresionista y sugerente; y a todo esto hay que sumar la progresiva depuración del lenguaje y la economía de recursos —como ocurre en *Baladas peruanas* y *Trozos de vida*— hasta llegar a composiciones breves y apretadas que guardan ciertas semejanzas con el haiku (pp. 310-325).



cultural<sup>9</sup>. Es importante comprender también que la escritura poética de González Prada supo transmitir una especie de «intelectualismo sentencioso» (Salazar Bondy, 2014, p. 275).

Esta última atribución es el punto de partida elegido para problematizar una polarización que la crítica especializada ha avalado por mucho tiempo y que tiene que ver con dividir la figura del escritor peruano entre el ideólogo y el creador. Antes que una división, la comprensión integral que demanda la obra de González Prada advierte una articulación intensa entre sus distintas formas de escritura desde y sobre la literatura. En tal sentido, el despliegue técnico que reflejan sus versos y la disposición para teorizar sobre el verso castellano – como lo demuestran, por ejemplo, las notas que aparecen en *Minúsculas* y *Exóticas*, y más aún la teorización que emprende en su trabajo titulado *Ortometría* (1977)–, así como los diversos ensayos que concentraron su atención sobre la poesía, dan como resultado un conjunto de propuestas discursivas que se aprecian a plenitud en su enriquecedora retroalimentación<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> En José Carlos Mariátegui (1980) encontramos al menos tres argumentos a favor de la modernización de la literatura y de la cultura peruanas desde la producción creativa y crítica de González Prada: en primer lugar, su espíritu cosmopolita, forjado en el centro de la tormenta de un escenario que no tenía cómo arraigar la idea de peruanidad. Al demandar una «liberación de la metrópoli» y una oxigenación de la letra nacional a partir de paradigmas culturales occidentales, representó en ese momento una alternativa nueva de la literatura peruana. En segundo lugar, aunque la propuesta gonzalezpradiana no revela un conocimiento profundo sobre la realidad indígena, y por eso mismo no logró convertirse en un programa que apuntara a resolver las situaciones conflictivas de dicha realidad, representó «el primer instante lúcido» de la conciencia del Perú, puesto que posee el germen del nuevo espíritu nacional al considerar a la masa indígena el fundamento de lo peruano, descentrando el lugar privilegiado de la clase criolla. Y por último, denunció al colonialismo, dejando al descubierto el desfase de sus lógicas y mecanismos de cara a una nueva era de las realidades americanas (pp. 254-258).

<sup>10</sup> Para Camilo Fernández Cozman (2005), la conciencia crítica del poeta moderno en el proyecto estético-ideológico de González Prada se aprecia en las correspondencias que existen entre la producción teórica sobre el verso, palpable en *Ortometría*, y su producción poética, específicamente en su primera entrega, *Minúsculas*, de modo que aquello que plantea en su tratado de métrica lo practica en su escritura poética. El crítico señala también que la poesía de González Prada se acerca más al Parnasianismo que al Simbolismo, por lo que no se desarrolla en ella una estética de la sugerencia ni presupone un lector activo (pp. 15-20). No obstante, lo que hay que preguntarse en casos como estos es si solo podemos identificar como

Por ello, se desprende de dicha retroalimentación que González Prada encontró en la experiencia de lo poético una manera de operar y conceptualizar el lenguaje para que no solo sea un simple instrumento en el afán de obtener conocimientos, pues lo realmente estimulante para él era inducir la autoexploración y la imbricación de los conocimientos para ganar una perspectiva mayor de lenguaje. La poesía le brindó, por otro lado, una perspectiva mayor del acto de la escritura, el cual identificó como una intervención que, desde su maquinación estética, provoca la reingeniería del lenguaje. Un acto que muestra a la invención del poeta como aquella fuerza de sentidos presta a rediseñar el devenir cognitivo y comunicativo de los hombres. Un acto que, además, le permite a este mismo poeta vitalizar su posicionamiento mediante una actitud reflexiva sobre el alcance de su práctica en la sociedad. Lo interesante aquí es que todas estas intuiciones del autor encontraron la manera de expresarse en el dominio ficcional de sus poemas con una persistencia inquietante, un rasgo que refuerza el valor fundacional de la literatura gonzalezpradiana.

Una de las reflexiones más importantes en el pensamiento gonzalezpradiano tiene que ver, precisamente, con el alcance y las condiciones del ejercicio de la escritura y sus múltiples modalidades, en la incipiente y convulsionada cultura republicana peruana, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En el ensayo titulado «Libertad d' escribir», González Prada (1985a)

---

sugere un lenguaje caracterizado por el artificio, la abstracción y el efecto impresionista, o si hay otras maneras de pensar la sugerencia. Y, en consecuencia, si puede ser sugerente el hecho de encontrarnos con un tipo de escritura ficcional que en varias ocasiones objetiva la cuestión poética, y con ello la experiencia de conocimiento y de comunicación que trae consigo la poesía. Este es un detalle no menor si lo que se logra en ese mismo dominio ficcional es presuponer un lector capaz de reconocer en esa experiencia un rasgo fundamental que lo compromete a repensar su realidad en el lenguaje, convirtiéndolo precisamente en un receptor activo.

denunció abiertamente las restricciones sobre la libertad de expresión, tanto en el ámbito artístico –cuando existían las «comisiones de espectáculos» que censuraban una dramaturgia que se presentaba en el medio local–, como en el periodístico –cuando la escritura de un periodista era sancionada mediante multas o su autor era condicionado a desembolsar depósitos para ganar un espacio mínimo de divulgación y autonomía–; de modo que la suerte de la producción de un escritor reflejaba muy bien los poderes que regían a la sociedad:

Todos los Gobiernos, al inaugurarse, “ofrecen garantías a la emisión del pensamiento, i se congratulan de ver en la prensa o cuarto poder del Estado un colaborador inteligente para la magna obra de la rejeeneración nacional”. Otorgan unos pocos meses de respiro i desahogo; pero insensiblemente resbalan por la pendiente del abuso i concluyen por justificar a los anteriores Gobiernos. Entonces regresamos a la vida normal: en nuestro régimen político, la legalidad i la justicia figuran como breves interregnos.

[...]

Toda prensa con mordaza termina por engolfarse en la pornografía, la lucha individual i el interés casero. El periódico no es ya río que sale de madre para fecundizar el campo, sino mal canalizado albañal que con sus miasmas pestilentes infecta el aire de la ciudad.

[...]

Con la palabra sucede lo mismo que con el agua: estancada, se corrompe; movida i ajitada, conserva su frescura.

(pp. 153-154)

Esta reflexión desarrolla mejor su crítica enérgica cuando emplea el recurso metafórico del agua, el sentido preciso para edificar la siguiente lógica: la palabra, cuando es parte de un ejercicio de lenguaje y de pensamiento problematizador —«agua movida i ajitada»—, es capaz de «regenerar» los tejidos de la sociedad. De esta manera, González Prada apela a una concepción orgánica y vitalista de la escritura para destacarla como una de las vías más «fecundas» de la civilización. En consecuencia, son vitales aquellos oficios escriturales provenientes del campo estético o del periodístico, porque exploran agudamente la razón de ser del individuo en el espacio público, es decir, *su lugar y el lugar de los demás* en la cultura; por otro lado, son prácticas que sirven de puente entre el ciudadano común y el creador-intelectual, un puente por donde fluyen las ideas sobre la identidad, la sociedad, la diversidad cultural, entre otras, que el artista dispone como objetos de asedio constante. En este punto la postura del autor coincide con la premisa bartheana de que la escritura empieza como la manifestación de una individualidad, pero termina al fin y al cabo por constituirse en un *signo total* que compromete la *amplia historia del otro*. De modo que la escritura se erige en un acto cuya moralidad consiste en activar una *remoción* social capaz de crear historia, lo que equivale a decir una alternativa de pensamiento, de conciencia o de sensibilidad en el lector.

Otro aspecto interesante de la visión vitalista y orgánica de González Prada es que se trae abajo la lógica dualista, propia del paradigma cultural clásico, que separa la espiritualidad de la materia o la fuerza psíquica de la fuerza física en el hombre: «Que apliquemos nuestra fuerza a escribir o a sembrar, no quiere decir que la fuerza varíe de origen o de naturaleza ni tenga

mayor o menor dignidad»<sup>11</sup>. Desde esta perspectiva, en prácticas estéticas como la poesía, la energía que da vida a los vuelos interiores y abstractos de la imaginación es tan productiva como la de cualquier otra práctica social, porque restituye el componente moral de la palabra al recolocarla como la puesta en acto de la modernización tanto del agente creador como del agente receptor. Esta modernización consiste, precisamente, en reconocer que la relación entre el hombre y el lenguaje es una reinención constante, por lo que ambos agentes se reconocen repesando juntos la experiencia ficcional que revela la *situación de lenguaje* que los hace ser parte de una misma realidad.

Parte de la productividad en cuestión tiene que ver con la redefinición del quehacer artístico a partir de otros ejercicios modernos del conocimiento. Por ello, en ensayos medulares como «Notas acerca del idioma», advertimos el esfuerzo de González Prada (1985c) por buscar nexos entre la ciencia y el arte: plantea, en primer lugar, que la «vulgarización científica» es la mejor alternativa para que las reflexiones elaboradas y profundas de naturaleza científica puedan ser comprendidas por los individuos que encarnan el sentido común de la sociedad. Llama a los gestores de esta expansión del conocimiento «vulgarizadores modernos» y los considera fundamentales para la dinamización de los saberes. En esa misma línea de reflexión, afirma que las obras de arte más excelsas son aquellas que se abren paso hacia una comunidad mayor, rompiendo el hermetismo de los entendidos. En su accesibilidad está su maestría, y los gestores de la misma son los creadores que cultivan un «ingenio democrático». La suerte es contraria para las obras

---

<sup>11</sup> En «Escribas y retóricos» (González Prada, 1985b, p. 357).

que pretenden el reconocimiento desde la inaccesibilidad, porque «disimulan lo vacío del fondo con lo tenebroso de la forma» (pp. 255-256).

De la visión gonzalezpradiana se desprende, entonces, que el hermetismo exacerbado hasta las formas más entramadas del lenguaje, sea cual sea la disciplina del saber involucrada, termina por desenfocar el deseo del hombre de reinventar los modos de socialización que le permite el bien compartido de la palabra. Por otro lado, al rescatar el potencial comunicativo del arte poético, el autor evita caer en un reduccionismo mimético y más bien reconoce el poder de la sugerencia como la construcción activa a partir de la cual el creador inventa un lugar de intervención inédita sobre el lenguaje y sobre la razón que comparte con el lector: «el buen escritor no dice demasiado ni mui poco i, eliminando lo accesorio i sobrentendido, concede a sus lectores el placer de colaborar con él en la tarea de darse a comprender» (256). Poetizar es, a fin de cuentas, una intervención conjunta a la palabra, el recurso que en otras circunstancias de la vida se presenta en realidades expresivas fragmentadas y aparentemente inconexas.

La articulación ciencia-arte tiene un tercer punto de apoyo en el factor idiomático. En el ensayo citado se reflexiona sobre la naturaleza, los desafíos y las problemáticas del idioma castellano en la realidad americana, del mismo modo sobre su evolución en España. Se toma en cuenta la evolución del vocabulario gracias al enriquecimiento brindado por las disciplinas científicas, los contactos idiomáticos y las reformulaciones verbales en medio de las diversas actividades cotidianas del hombre. Se da un tiempo, además, para contrastar el destino de los idiomas, y reconoce en el inglés, por ejemplo, su proyección globalizadora al catalogarla de «lengua universal», debido a su

despliegue comercial. Cierra este conjunto de ideas destacando de la figura del escritor la capacidad que tiene para estereotipar en sus obras la lengua de sus contemporáneos, sin perder su propio estilo literario<sup>12</sup>.

La premisa resultante de la articulación descrita es que la escritura poética se suma a un ciclo de renovaciones de expresiones y formas de pensamientos, en un contexto moderno de revoluciones comunicativas y tecnológicas: «Aquí, en América i en nuestro siglo, necesitamos una lengua [...] donde se perciba el golpe del martillo en el yunque, el estridor de la locomotora en el riel, la fulguración de la luz en el foco eléctrico i hasta el olor del ácido fénico, el humo de la chimenea o el chirrido de la polea en el eje» (268). De apuntes como estos, parece desprenderse la idea de que la poetización de la lengua no solo pasa por retener las referencias de la modernidad como un contenido más, sino sobre todo por configurar una nueva realidad de lenguaje que sea capaz de conectar con la expectativa de un lector que, por así decirlo, está aprendiendo a lidiar con un escenario del saber extremadamente multisignífico e interdiscursivo. El lenguaje poético sería, entonces, una manifestación en la que germina una sensibilidad revolucionaria no porque se

---

<sup>12</sup> El abordaje de la nación peruana al tren de la modernidad depende, según González Prada, de la consolidación de una lengua lo suficientemente permeable y maleable para comprometer a todos los ciudadanos, sean cual sean los roles y los niveles sociales que adopten. No obstante, en este mismo sustento ideológico se advierte una contradicción insoslayable, ya que este autor no incluye en su proyecto lingüístico nacional el acervo idiomático nativo, pese a que idealiza a las civilizaciones originarias, como la incaica, y propone la restitución social del indio, históricamente cancelada. Por esta razón, la visión de una lengua nacional en el pensamiento gonzalezpradiano es de una proyección dialogante de la nación para afuera y de una mirada restrictiva y excluyente de la nación para adentro. Es un planteamiento que no resuelve su desfase, aunque precisamente por ello nos entrega revelaciones interesantes, como la figura paradójica del intelectual-poeta, quien exhibe en sus contradicciones las ideas del arte, del artista, de la lengua y de la nación como puntos pendientes de refundación. La modernización de la poesía peruana no llega para clausurar todas estas ideas, sino más bien para abrirlas. La postura gonzalezpradiana, llena de tensiones y contradicciones, es analizada en el estudio exhaustivo e imprescindible de Dorian Espezúa, quien recuerda que son rasgos de dicha postura la sensibilidad aristocrática, la deuda con las tradiciones lingüísticas y literarias europeas y la promoción de la reivindicación del indio sin la necesidad de materializar dicha idea en una realidad mestiza (Espezúa, 2017, pp. 274-316).

oponga a la ciencia o a la lengua natural, sino más bien porque las asimila creativamente desde un registro revitalizador y democratizador, con el fin de dinamizar la idea de lenguaje entre los ciudadanos.

En el ensayo «La poesía», González Prada (1985d) refuerza la premisa de que el ejercicio poético debe renovar sus fundamentos en los conocimientos que representan el escenario moderno del hombre. Demanda de los versos un espíritu científico y didáctico que logre transmitir, mediante la imagen y el ritmo, las conquistas cognitivas que están inaugurando el siglo XX. El saber forjado por el artista, junto a las otras aventuras humanas como la filosofía, la historia y los diversos razonamientos científicos, fluyen en «líneas paralelas»; pero la evolución de estas líneas desencadena, a fin de cuentas, un entrecruzamiento enriquecedor, y todo lo que surja de allí se vuelve insumo retórico para el quehacer poético: «Al descubrirse las relaciones íntimas de las cosas, brotan las figuras retóricas y, por consiguiente, se ensancha el horizonte poético» (p. 343). El paralelismo, la evolución continua y el eminente entrecruzamiento son fenómenos rítmicos, y precisamente la convicción gonzalezpradiana de una nueva poesía pasa por un fundamento rítmico, al plantear que el verso debe armonizar el ritmo de la palabra y el «ritmo silencioso» de la idea.

Sin embargo, la convicción no coincide con la realidad, pues el diagnóstico del autor sobre aquel momento fue que la poesía no sintonizaba con los nuevos aires de la modernización, y en consecuencia no se libraba de la imagería decimonónica que tuvo en la religiosidad y en el patriotismo dos motivaciones claves. Sus cultores aún vivían encapsulados en paradigmas desfasados y cultivaban un «espíritu regional y estrecho». No se abrían conscientemente hacia una nueva sensibilidad que conjugara el trabajo con el



lenguaje y el gesto de actualizar su rol de mediadores culturales desde una visión cosmopolita. Antes que poetas sintonizados con el mundo eran «versificadores» que habían caído en el ejercicio mecánico de la técnica. Se dedican a hacer versos pero «no piensan en verso». Pese a ello, González Prada alimenta la expectativa de una poesía moderna a la que le corresponde «el canto de la razón»: el canto que supera los abordajes temáticos tradicionales y las parcelas del pensamiento, y es parte del espiral de saberes y estilos que retratan la aceleración del devenir moderno del hombre.

En estas reflexiones se perciben los derroteros que las vanguardias seguirán en los años posteriores, más aún si la duda y la negación son para el autor los principios del canto moderno de la poesía: «La duda y la incertidumbre desenvuelven a nuestra imaginación un espacio sin límites. Al dudar, afirmamos nuestra personalidad, crecemos, nos sentimos más hombres. La duda patentiza la virilidad del pensamiento». Más adelante precisa: «Los trozos más célebres de las antologías, los versos que más brillan en el tesoro poético de la Humanidad, se hallan impregnados de negación y duda, no de evaporaciones místicas ni delicuescencias dogmáticas» (338). Los principios aludidos, que dan pistas sobre el espíritu cientificista que estimulaba al pensamiento gonzalezpradiano, revelan al mismo tiempo el carácter deconstructivo de las nuevas estructuras y las nuevas operaciones de la poesía que se asomaban en el horizonte temprano del siglo XX, donde el lenguaje se muestra como una experiencia de aprendizaje o una iniciación que genera una necesidad de conocimiento. Sirve para comprender a este autor, en consecuencia, asumir que la poesía antes que una escritura diferenciada es una modalidad fundacional de conocimiento.

Volvamos a la propiedad fundamental del ritmo para calcular el valor de González Prada en el contexto de la modernización de la tradición poética peruana. Para este autor, dicha propiedad supera la condición de efecto tras el tratamiento esmerado del verso y se consolida como el recurso desde el cual se repiensa y se reconfigura la experiencia poética. En un ensayo titulado «Víctor Hugo» (1985e), afirma que una de las virtudes del romántico francés fue lograr la «emancipación del pensamiento» en el arte. Suma a este rasgo el enriquecimiento del lenguaje poético a partir de la inclusión de voces científicas y locuciones populares, así como la renovación del repertorio retórico. Precisa, además, una atribución que bien vale destacar:

Tiene versos lapidarios que encierran síntesis admirables, ideas que parecen presentimientos de leyes científicas o tajos de luz abiertos en lo impenetrable. Hasta cuando el pensamiento se pierde en las abstracciones metafísicas o en las nebulosidades apocalípticas, el verso conserva su inimitable sonoridad, i produce el efecto de música subterránea o recuerda el rítmico galope de un caballo en las tinieblas (p. 188).

Detrás de todas estas consideraciones existe una conceptualización poética que las entrelaza y que, al mismo tiempo, fundamenta la apuesta estética e intelectual de González Prada: la poesía moviliza el pensamiento, y en consecuencia rompe su mimetismo con el lenguaje, que deja de actuar a su vez como los surcos de la plantilla por los que se vierte una racionalidad automatizada e instrumental. Emancipado el pensamiento, el lenguaje es extralimitado y deconstruido por el quehacer poético hasta conseguir de él la

reingeniería verbal que exprese, antes que nada, el sentido de la creación, sin el cual no podríamos seguir construyendo comunicación y conocimiento. Y la emancipación y la reingeniería aludidas no serían posibles sin el factor rítmico que nos ayuda a salir a «galope» de las «tinieblas» del mimetismo. Si para González Prada el ritmo es un fundamento que nos obliga a explorar una idea de poesía desde los mismos dominios del poema, es porque tiene la fuerza suficiente para llevarnos a repensar el lenguaje y su conocimiento solidificado en saberes inconexos e inmediatistas; de modo que dejamos de ser intervenidos por la instrumentalización hegemónica del lenguaje para intervenir al lenguaje desde una conciencia renovada de la expresión y de la sociabilidad.

Y si hablamos del ritmo, cabe recordar la propuesta que encierra el estudio titulado *Ortometría*. Se trata de una indagación sistemática y rigurosa sobre la naturaleza y la materialización del ritmo desde su componente esencial, el acento. Para el pensamiento gonzalezpradiano, la realización del ritmo es impensable sin la distribución de tiempos que marca el acento sobre las sílabas, las cuales se organizan en «unidades rítmicas» (unidades que reúnen sílabas acentuadas y no acentuadas), y todo ello junto al significado, en lo que constituye un engranaje complejo que da vida a la expresión poética. En suma, el acento es el componente primordial que define la anatomía, la fluidez, las variaciones de intensidad y los énfasis semánticos de los versos. La teorización llevada a cabo en *Ortometría* juega, por lo visto, un rol importante: demanda que reconozcamos en el panorama poético peruano, enmarcado en una modernidad fundacional, un programa orgánico conformado por una serie

de propuestas estéticas que, pese a sus diferencias, encuentran en el ritmo el principio edificador ideal para renovar la práctica y la reflexión de lo poético<sup>13</sup>.

Veamos ahora cómo los asuntos estéticos resumidos hasta el momento ocupan un lugar privilegiado en las construcciones ficcionales poéticas del autor. Son provechosos, en ese sentido, algunos textos de *Minúsculas*, un conjunto de poemas que articula la indagación por los fundamentos esenciales de la condición humana –el porvenir, la muerte, el amor, la felicidad– con una exploración de la naturaleza en cuanto a sus fuerzas, ciclos y múltiples manifestaciones. Entre las diversas modalidades estróficas que evidencian los poemas –y cuyas adaptaciones, respecto a las variaciones métricas y acentuales, son aclaradas en las notas que acompañan al libro– encontramos una espenserina que concentra muy bien la lógica positivista que reviste al trabajo lírico de González Prada (1988):

Después de errar sin brújula ni guía,

Tras años de locuras y demencia,

El pie movemos en segura vía,

Compramos el saber y la prudencia.

---

<sup>13</sup> Eduardo Lino (2013) da cuerpo a ese programa al revelar los vínculos posibles entre González Prada, Valdelomar y Eguren. Sostiene, además, que uno de los objetivos de *Ortometría* fue sumar argumentos a favor de la autonomía del sistema prosódico español, y por extensión de su sistema de versificación. Para ello, González Prada se esmeró, por un lado, en clasificar una serie de combinaciones versales de acuerdo con el número de sílabas y la ubicación de los acentos; y por otro, en contrastar los sistemas prosódicos latino y español. Esta estrategia de métrica comparada le permitió exponer dos sistemas de versificación: a) la versificación cuantitativa, considerada en la tradición latina una forma erudita y oficial que se basaba en la distribución del ritmo a partir de las sílabas largas y breves, y b) la versificación acentuativa, identificada con expresiones populares y no oficiales, y que consistía en la particular ubicación del acento léxico como la base de la versificación y de la formación del ritmo. Y en tanto se ponga en perspectiva el cultivo rítmico de la palabra en términos de su despliegue en la oración, son otros los factores influyentes, como la entonación y las pausas. Desde la modalidad acentuativa se erige una concepción estructural y coherente del verso. La emancipación del sistema prosódico español pasa por admitir que la cantidad silábica, aunque es un factor presente en todas las lenguas, no es un criterio determinante en su devenir (pp. 72-90).

Somos un alto luminar de la ciencia,  
En medio de la noche tenebrosa;  
Mas cuando usar queremos la experiencia,  
Es tarde ya: la muerte nos acosa  
Nos coge, nos empuja al hondo de la fosa.  
(p. 202)

La fórmula poética que exalta la vida moderna despliega una metaforización doble y complementaria. La primera expresada en códigos sensoriales: la razón creadora luminiscente en medio de la oscuridad de la ignorancia. Es preferible hablar de luminiscencia para graficar mejor la idea de que el conocimiento moderno es una luz que interviene, transgrede y transforma la tradicionalidad oscura de los conocimientos anteriores, premodernos, prelógicos –los «años de locuras y demencia»–; de modo que el conocimiento moderno se expone en su más deslumbrante fuerza creadora al dialectizar el horizonte cognitivo del hombre. Es interesante cómo ese campo de batalla cognitivo, donde diversas fuerzas intelectuales luchan, es descrito desde un lenguaje también moderno, toda vez que el saber es un *bien negociable* que se puede comprar. El léxico comercial empleado cumple con acercarnos a una subjetividad lírica que está a la vanguardia porque lucha intensamente por su sofisticación, esto es, por sintonizar con la sensibilidad del momento, por recrear el imaginario moderno que está en boca de todos. Esto último tiene que ver mucho con la afirmación, propuesta por Eliot, de que toda revolución poética tiende a ser una vuelta hacia el habla común, esa

cotidianidad expresiva que para el poeta moderno representa una primera y gran fuente musical de sentidos.

La segunda metaforización se concreta a partir de un código espacio-temporal: la subjetividad lírica contrapone la errancia premoderna con el paso firme, encausado, del devenir cognitivo moderno. Una errancia que se aprecia en una irremediable desaceleración, frente a la marcha vertiginosa del ciclo de las revoluciones teóricas y tecnológicas. Por otro lado, luz y oscuridad simbolizan el destino humano ascendente o descendente, respectivamente, en torno al mito moderno del progreso. El poema se encarga de marcar *el ritmo de las ideas* sobre este mito, trazando un recorrido desde una primera edad del hombre –una ceguera infantil en la que todo era oscuridad– hasta la edad madura de la lucidez y la revelación continua ante la complejidad infinita del mundo. El texto, por lo tanto, interviene creativamente el lenguaje para *hacer la historia*, pero es una historia que no cae en el simple recuento de los hechos que transforman el destino en cuestión, lo que busca más bien es mostrar las tensiones de la condición humana en medio de tales hechos: una humanidad construyéndose, luchando con sus versiones anteriores y tentando nuevas configuraciones. El poema está ahí para decirnos cómo el hombre pone a prueba su expectativa vital a partir de la atmósfera progresista que lo envuelve, y nada menos que repensando el verdadero sentido de la muerte como ese desborde y esa aceleración de un universo tecnológico que él apenas puede nombrar y experimentar.

Las dos metaforizaciones proponen dos cuestiones importantes respecto al ejercicio de conciencia metapoética que las impulsa: en primer lugar, se percibe la intención de explorar la multidimensionalidad del poema, dado que

se sugiere la interpelación y la refundación que se provocan entre sí el conocimiento y el lenguaje. Este par, de hecho, no se muestra como una refundición de acceso casi exclusivo para el yo lírico, vale decir, una abstracción propiedad del poeta. En realidad, se trata de una refundición transable con el lector, quien asume el asunto como una experiencia cercana, viva, suya, pues pone en alerta y en vigilia su sensibilidad, comprometiendo el equilibrio que las ideas sobre el conocimiento y sobre el lenguaje puedan tener en él: si como efecto de la concientización metapoética el lector *compra* el supuesto de que ni los conocimientos ni el lenguaje que los sostiene y los reinventa son un bien seguro debido al asedio de la muerte, ¿desde qué condición de la razón y de la palabra puede dar fe de ello?, ¿será desde la condición de un *no-lugar* o un lugar otro de la razón y de la palabra?

Y en segundo lugar, la metaconciencia que se despliega en el poema, al *hacer historia* de cómo la razón y el lenguaje se refunden, puede estar sugiriendo su propia pluralización, y con ello el hecho de que a través de ella emergen las múltiples conciencias que transitaron desde la oscuridad hasta la luz del hombre. El yo lírico se presenta, entonces, como una dimensión porosa, una zona de tránsito y de choque de todas esas conciencias adheridas en las fuerzas intelectuales que luchan en el campo de batalla cognitivo que describe el poema. Las conciencias que pluralizan la naturaleza de la gran conciencia metapoética también sugieren, con su dinamización intensa, hasta qué punto puede ser transable la misma idea de cultura, siendo la que acoge a aquellas ideas que se han sometido a la refundición.

Cuando el hombre *negocia* sus experiencias más trascendentes con el desborde y la aceleración del progreso, surge la idea de la Belleza como el

acontecimiento que lo reposiciona en un plano de conciencia mayor, tal y como se aprecia en una de las balatas del poemario:

De cuantos bienes atesora el mundo,  
El bien supremo, el de mayor grandeza,  
Emana de tus formas, oh Belleza.

¡Poder! ¿Qué vale dominar al hombre?  
¡Oro! ¿No mancha corazón y mano?  
¡Gloria! ¿Sabemos si es vacío nombre?  
¡Nobleza! ¿Torna en águila al gusano?

Todo a mis ojos aparece vano:  
Yo solo admiro, oh gran Naturaleza,  
El ritmo de las formas –la Belleza.  
(p. 203)

El poema se luce a partir de una operación que subvierte las valoraciones sobre lo que se asume como una posesión progresista. Salta a la vista la dinámica de desmontaje que los signos de puntuación de la segunda estrofa estimulan: las palabras encerradas en las exclamaciones, que dan cuerpo a las ideas abanderadas del progreso, son inmediatamente neutralizadas por las frases que las atraviesan bajo la fuerza de las interrogantes, que dan cabida a la sospecha y a la conjetura. La neutralización las vacía del significado de la productividad y las convierte en los restos verbales que solo pueden signar su propia desnaturalización: son trazos que



han perdido su condición de lenguaje, por lo que ya no cabe el significado en ellos, de modo que en ese instante se convierten en el punto ciego de la significación. El yo lírico aprovecha el vaciamiento y emprende la reingeniería de las cargas significantes, que trabajan ahora para la restitución del sentido de la belleza, una restitución que reconocemos de tres maneras: primero, la duda es la estrategia que pone en escena la subversión de los valores, y por ello se consolida como un ejercicio intensamente creativo, dado que sospechar es renombrar, y renombrar es reposicionar la conciencia del lector, quien parece ser interpelado desde una interrogante mayor: ¿el «bien supremo» de la belleza consiste también en desarmar y rearmar las palabras para que podamos movilizarnos críticamente por entre las ideas que sostienen la cultura del progreso?

Segundo, la belleza, al ser pluralizada («tus formas») y concebida como una de las mayores aspiraciones del hombre, está convocada desde su organicidad, porque se erige en el fin último de todas las prácticas sociales modernas; de modo que la idea de productividad que albergaban las palabras pierde consistencia si es que no se inscribe en una expectativa genuina de vitalidad, que recae en este caso en la imagen «gran Naturaleza». Y tercero, la estrategia animista, desarrollada en el diálogo entre la subjetividad lírica y la Belleza, revela una visión rítmica del mundo, dado que el ritmo aparece como el desencadenante fenoménico de la realidad («el ritmo de las formas») y, a la vez, como la vía de incursión que necesita dicha subjetividad para reingresar sensibilizado a ella.

Esto último es clave para reconocer qué tanto influye en el ejercicio de una conciencia metapoética el surgimiento de un ritmo subversor, el cual da

cuenta de cómo el sentido apenas si se apoya en las palabras, haciendo de estas una materialidad donde *todo parece pensar* o donde todo se vuelve pensable. La fuerza rítmica las dispone, en consecuencia, como el blanco de una racionalidad que apuesta por una dinámica de desaprendizaje y reaprendizaje en torno a la idea de la belleza. En medio de esta circunstancia, el yo lírico comparte con el lector un desfase cognitivo lo suficientemente sugestivo como para ubicarlo en una especie de marginalidad desde la que tendrá que ganar a pulso algún tipo de posicionamiento frente a esos mismos restos o trazos verbales que anhelan ser otra vez palabras. Esta conciencia metapoética deja constancia, por lo tanto, que pensar de esta forma al lenguaje es un gesto profundamente rítmico, donde las ideas se movilizan y se provocan diversas velocidades y secuencias que remueven los cimientos cognitivos y comunicativos del hombre.

Otra manera de acercarnos al funcionamiento metapoético del texto es asumiendo, como afirma Derrida, que las palabras provienen de una *fuerza de ruptura* que las lleva a dar rienda suelta a la ficcionalización desde la autonomía, la flexibilidad y la desestabilización que traen consigo. Si las palabras custodiadas por las exclamaciones en el poema dejan de referir el progreso, entonces lo que terminan refiriendo al final es la operación de espacialización que contrapone una escritura anterior –que sí las legitimaba sin contratiempos– con otra escritura que libera todo su poder desestabilizador y refundidor de sentidos. Este texto de González Prada es un ejemplo claro de cómo un ejercicio de conciencia puede sondear por sobre los recorridos de esas escrituras confrontadas una idea de la palabra que vuelva simultánea la desmaterialización y la rematerialización del lenguaje, es decir, la posibilidad de

entrar y de salir por él, de pensarlo como una tentativa y de pensarlo también como un descarte.

Volvamos al ritmo para explorarlo como un recurso clave de la estética gonzalezpradiana, como lo demuestra otro poema del mismo conjunto titulado «Ritmo soñado»:

Sueño con ritmos domados al yugo  
Del rígido acento,  
Libres del rudo carcán de la rima.

Ritmos sedosos que efloren la idea,  
Cual plumas de un cisne  
Rozan el agua tranquila de un lago.

Ritmos que arrullen con fuentes y ríos,  
Y en el Sol de apoteosis  
Vuelen con alas de nube y alondra.

Ritmos que encierren dulzor de pañales,  
Susurro de abejas,  
Juego de auroras y nieve de ocasos.

Ritmos que en griego crisol atesoren  
Sonrojos de virgen,  
Leche de lirios y sangre de rosas.

Ritmos, oh Amada, que envuelvan tu pecho,

Cual lianas tupidas

Cubren de verdes cadenas al árbol.

(p. 206)

El ritmo alcanza en el poema dos realizaciones fundamentales. Una de naturaleza estructural, y esto se nota en la aplicación regular de varios factores: la organización triádica de los versos; la metrifcación uniforme compuesta por endecasílabos en los versos impares y hexasílabos en los versos pares; la distribución acentual con un particular énfasis en las cuartas, séptimas y décimas sílabas, para los versos impares, y en las segundas y sextas sílabas, para los versos pares; del mismo modo la marca textual que inicia cada estrofa, desde la segunda, y que da cuenta de un tejido anafórico a partir de la palabra «ritmos». Entonces, se puede decir que, en términos formales, el texto evidencia una composición moldeada por la performance rítmica que se manifiesta en diversos niveles.

Por otro lado, el ritmo alcanza una realización conceptual, específicamente metapoética. Una primera señal de este tipo de realización es la significativa variación respecto al engranaje anafórico en la primera estrofa a partir de la palabra «sueño», pues se erige en la entrada hacia esa subjetividad lírica que opera sobre el lenguaje la proyección del poema futuro. Y en función de dicha futuridad, se contrapone en la primera estrofa el acento –los puntos de apoyo del devenir rítmico– y la métrica –el condicionamiento y ordenamiento cuantitativo–, con la intención de referir el desmontaje de la segunda a favor del primero. Ya se había visto antes la importancia del factor acentual en *Ortometría*, y la misma argumentación se brinda en las notas que acompañan a

*Exóticas*, donde González Prada señala, refiriéndose a la poetización del idioma castellano, que la versificación se funda principalmente en el acento, por lo que la cadencia, antes que la medición, es su estímulo primero: «Hay hermosas composiciones sin rima; pero no cabe imaginar verso castellano sin acentos disciplinados» (p. 349).

Otro aspecto de la conceptualización aludida tiene que ver con la idea del ritmo como una fuerza que *orquesta* los sentidos del poema. El ritmo concentra y despliega el poder de la sugerencia –representada muy bien por la imagen de las plumas que rozan el agua–, de modo que sin el primero no existe la segunda. La palabra, en consecuencia, en tanto una materialidad depositaria del sentido, no activa por sí sola la significación sugerente. Sin el ritmo desencadenante es solo materialidad o insumo lingüístico que ha desbaratado la configuración ordinaria del lenguaje. El ritmo potencializa dicho desbaratamiento y lo expone como la movilización que desapega el pensamiento del lenguaje, con tal de que se ponga a prueba las reales condiciones de significación de este. De esta manera, la refundación creativa del lenguaje, por parte de la poesía, anuncia que, en realidad, el soporte de «la idea» es el ritmo, y la parte más visible –la punta del iceberg– de dicho soporte es la palabra. La movilización referida, al liberar al lenguaje, nos propone como conocimiento revelador que el ritmo es la propiedad que no solo hace al poema, sino también *lo piensa*.

Finalmente, las imágenes extraídas del campo semántico de la naturaleza –cuyo tratamiento elevado o solemne inscribe al poema en la estética modernista– y distribuidas a lo largo del texto terminan por reforzar el sustrato rítmico de la sugerencia: arrullos asociados a fuentes y ríos, el vuelo

ligero –de nube–, el susurro de abejas, etc. Así, para la subjetividad lírica, la naturaleza y el poema deseado comparten el hecho de que la orquestación de sus elementos se da a través de un dinamismo sutil, incesante y envolvente, como se sugiere muy bien en la última imagen que compara a la amada cautiva con el árbol encadenado por lianas tupidas, para dar a entender al ritmo como un encadenamiento vivificante.

Un ejemplo más de *Minúsculas* será el pretexto final que utilizaremos para aproximarnos al alcance del factor rítmico en la práctica metapoética gonzalezpradiana:

¿Son inviolables doncellas los léxicos?  
¿Son las palabras sagrados cadáveres,  
Momias de reyes, en pétreos sarcófagos?

Son las palabras libélulas vivas:  
Yo las atrapo, si rasan mis sienes;  
Yo, palpitantes, las clavo en mis versos.

Vengas de Londres, de Roma o París,  
Sé bienvenida, oh exótica voz,  
Si amplio reguero derramas de luz.

¡Guerra al vetusto lenguaje del clásico!  
¡Fuera el morboso purismo académico!  
Libre y osado remonte el espíritu.

Vista ropaje del siglo la idea:

Deje el raído jubón de Cervantes,

Rasgue la vieja sotana de Lope.

Tímido esclavo del Verbo ancestral,

No ames el águila, el cóndor ni el rock:

Ten de Pegaso un dormido avestruz.

(p. 211)

Las palabras, en tanto una materialidad repensable, se colocan en el centro del ejercicio dialéctico del poema, que en sus dos primeras estrofas plantea dos momentos claramente diferenciados: en el primero, las palabras son tratadas como huellas enigmáticas, las depositarias de una significación que se ha sedimentado con el paso del tiempo. El peso histórico de la racionalidad sobre el lenguaje hace lo suyo y nos recuerda que las palabras son revestidas por una espiral interminable de usos y reformulaciones, recontextualizaciones y decontextualizaciones, en suma, capas y capas de significado. En estos primeros versos, las palabras son corporalidades que en el tránsito de su desmaterialización –«cadáveres», «momias»– revelan sus conexiones más profundas con la cultura. La sacralidad y el poder que envuelven a estos restos corporales yace, precisamente, en la posibilidad de contener y revelar un recorrido y una totalidad –una visión de mundo– a pesar de su fragmentada y vulnerable consistencia.

La exposición a la luz de esos vestigios necesita de un agente como el poeta que se anime a atravesar las capas profundas y compactas del lenguaje:

una sensibilidad que sea capaz de remover dichas capas para traerse abajo el mito falso de que las palabras ya se colmaron de cultura, y por ello ya no admiten más reinenciones. La simbolización femenina de las palabras en términos de «inviolables doncellas» proyecta la fuerza de lo poético como un ejercicio viril que trastoca la imposibilidad o inviolabilidad en una experiencia creativa fecunda. El gesto viril de la reinención aparece con los signos de interrogación que neutralizan primero y deconstruyen después las adjetivaciones idealizantes que *pesan* sobre la noción «palabra». Otra forma de pensar esta virilidad o fecundidad es imaginando nuevamente al poema como una dimensión donde se cruzan diversas conciencias, y al yo lírico como un ente pluralizado que se expone en el fondo como el pararrayos de las diversas conciencias o impulsos de significación que aguardan en cada capa o revestimiento del lenguaje.

El segundo momento aprovecha al máximo la virilidad poética, pues se reemplaza la versión enigmática por una versión vitalista de las palabras que reafirma la lógica metapoética del texto. La metaforización que se vale del campo semántico de la naturaleza revela otra vez el fundamento rítmico de dicha lógica, dada la particular correspondencia palabras-libélulas que remite inmediatamente a las sensaciones del movimiento y la vibración, y en ese sentido a la manifestación visual y sonora del escenario natural. Entonces, es la palabra-libélula que simboliza el *vuelo* o el tránsito de la palabra pensada a la palabra materializada: las palabras imaginarias rozan la sien del poeta y se hacen sentir sonoramente, zumban para desestabilizar e invadir el silencio, para *escapar* de la cultura y su sedimentación y, así, volver a la vida. La escritura poética es, por lo tanto, la puesta en acto de la imaginación que se



interna en la selva densa del lenguaje para cazar la palabra anhelada, una vez que ha recobrado su *condición silvestre*.

Ambos momentos, por otro lado, ponen al descubierto el tono positivista de la composición, pues se describe el acto poético desde las características y funciones de algunas prácticas científicas. De modo que el poeta parece fungir de arqueólogo que destierra y reaviva los restos verbales, y también de un amante de la biología que disecciona a las palabras para abrirlas y descubrir los misterios de su anatomía. Se superponen estas disciplinas científicas y el ejercicio poético para sintonizar la productividad artística con la productividad de los conocimientos que marcan el compás de la modernización del mundo, y en consecuencia para que la primera productividad sea repensada bajo otras lógicas y otros lenguajes. Esta reingeniería moderna de la poesía se desarrolla en las siguientes estrofas mediante una orientación cosmopolita que demanda el entramado feliz de los conocimientos.

En resumidas cuentas, si las palabras antes que una forma sedimentada por el peso de la cultura han sido tratadas como un devenir o un ensamblaje permanente que cobra caro su aprehensión, si las palabras además insinúan una idea subversora de lenguaje confrontando cualquier preconcepción que el lector traiga consigo, si a esto hay que sumar que el poema nos propone un regreso a las palabras no como un uso predecible sino más bien como una fuerza inédita y desestabilizadora de sentidos, entonces el ejercicio metapoético se hace presente para decirnos que el poema se juega su significación desde un *no-lugar* donde el lector se sorprende ensayando distintas entradas y salidas por la idea del lenguaje. Entre esas idas y venidas las palabras fueron primero saturación –cadáveres sagrados–, luego

vaciamiento y liberación –libélulas vivas–, después entrecruzamiento infinito – amplio reguero de luz–, es ahí donde la reingeniería en manos del lector pasa por superponer todas esas imágenes hasta que la fricción haga lo suyo y surja la nueva intuición sobre aquellas. Una intuición sobre las palabras que, dicho sea de paso, dejará a ese mismo lector al borde de la idea de la cultura<sup>14</sup>.

Concluyendo, las correspondencias que se han explorado hasta aquí entre la visión estética y la ficción poética de González Prada demandan la tarea imprescindible de revisar los fundamentos de la modernización de la tradición literaria peruana, puesto que, como se ha podido advertir, este autor representa a un tipo de agente creativo que no solo impulsó la renovación del lenguaje poético, sino sobre todo trazó unas líneas de pensamiento desde la que buscó redefinir la naturaleza y el grado de interacción de dicho lenguaje con las otras formas de conocimiento que se abrían paso durante las primeras décadas del siglo XX.

Se ha insistido a lo largo de este capítulo en que las líneas de pensamiento aludidas toman la forma de unos ejercicios de conciencia metapoética enfocados principalmente en dos modalidades, las que recorren el nivel profundo y el nivel intermedio. Así parece demostrado en los poemas analizados pertenecientes al conjunto *Minúsculas*, los cuales nos acercaron a las interioridades de la subjetividad lírica y de la operatividad del lenguaje desde diversos aspectos: la estrategia de un yo lírico que nos entrega como

---

<sup>14</sup> Si bien es cierto nos hemos centrado en algunos poemas de *Minúsculas*, con la intención de demostrar el valor metapoético fundacional de la primera entrega del autor, en su siguiente poemario también encontramos otros ejercicios ficcionales de ese corte. Rescatamos de *Exóticas*, por ejemplo, «En país extraño», «Cuartetos persas», «Desnudeces», «Musa Helénica», «Entre el futuro y el pasado» y «La idea».

ficción la interpelación constante entre el conocimiento y el lenguaje, la palabra explorada muchas veces como una materialidad repensable y que pone en jaque la propia condición de lenguaje del lector, y el elemento subversor del ritmo que aparece para enfatizar la relación dinámica y tensa entre los sentidos y las palabras hasta convencernos de que pensar al lenguaje es un gesto profundamente rítmico en la medida de que provoca la movilización y la refundición de los principios cognitivos y comunicativos del hombre.

### **CAPÍTULO III:**

**José María Eguren:  
la multidimensionalidad de lo poético**

A José María Eguren se le ha atribuido la construcción de un discurso poético original e inédito en el contexto de la fundación moderna de las letras peruanas. Un discurso que ha sido valorado por el desarrollo de una particularísima intuición, y una intuición que ha sido reconocida, a su vez, como una modalidad de conocimiento que aprehende las correspondencias misteriosas de la realidad mediante los recursos de la musicalidad y la cromaticidad. Lo interesante del potencial estético egureniano es que se materializa en diversos ejercicios de escritura, ya sea en sus variantes ficcionales como en las notas que conocemos con el título de *Motivos* (1930-1931). A la versatilidad de su escritura habrá que sumar el entretejido de influencias que enriquecen su obra. Jorge Basadre (1977) resume dicho entretejido como sigue:

Del romanticismo conserva la actitud estremecida ante la vida, cierta sapiencia sobre la humana nadería. Del simbolismo adopta la delicadeza, el sentido del matiz, la expresión figurada. Y antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, prescinde absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista, superando la realidad al intuir formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe, al desdeñar por manida e inferior la reproducción simple de la vida para otear la superación de la vida por el arte mismo. (p. 106)

La naturaleza ecléctica de la poesía egureniana, destacada por Basadre, encaja muy bien con el proceder sincrético modernista. Eguren, en ese sentido, es el caso ejemplar de un posicionamiento artístico que dinamizó las

conceptualizaciones sobre el quehacer creativo, propias de un escenario moderno que presentaba al nuevo siglo en plena transición y cruce de paradigmas. Llama la atención en la cita la referencia a una «superación» de la realidad, pues se trata de una precisión clave si sabemos reconocer en ella dos operaciones simbolizadoras como parte de la estrategia de significación egureniana: esa realidad que es superada se sostiene en un orden simbólico ordinario que encauza las experiencias vitales del hombre hacia configuraciones de sentido que reposan sobre un determinado grupo de discursos, caracterizados por su proceder automatizado e inmedatista. La cuestión es saber desde dónde se está superando dicha realidad y, por ende, qué particularidad deconstructiva está actuando en nombre de la poesía. La superación revela otro ordenamiento a partir de un ejercicio simbolizador subversor que revela nuevas formas de aprehender la realidad, formas que serán revestidas con el signo literario sugerente.

Aquí tenemos una primera extensión de la idea sobre lo poético que interesaba a Eguren, pues si por un lado es aquel ordenamiento-lenguaje subversor, por otro son aquellas correspondencias vitales más profundas que pasan inadvertidas o son minimizadas por el transcurrir del orden simbólico ordinario. Consideramos que es un gesto muy consciente de Eguren asumir que la escritura poética da rienda suelta a la contraposición de tales órdenes simbólicos y a la dialectización de estos mismos hasta la creación de una visión sugerente. Piensa al poema como el espacio donde estos órdenes entran en tensión y, en consecuencia, como el lugar donde el hombre haya su radicalización cognitiva y expresiva; de modo que el ejercicio poético, para este

autor, consiste en orquestar tales órdenes desde un lenguaje siempre pensado en su multidimensionalidad.

Ciertamente, en nombre de tal multidimensionalidad, la ficción egureniana proyecta una conciencia que sensibiliza al lector respecto a las ideas que sobre el conocimiento y el lenguaje este pueda tener, con el afán de sumergirlo en una indagación persistente sobre la experiencia de la poesía y del arte en general. Y aunque con un registro diferente al de González Prada, coincide con él a la hora de exponer lo poético como una modalidad de conocimiento que desestabiliza críticamente los otros conocimientos y las formas de expresión de la sociedad moderna. Para estos autores, la poesía ofrece siempre la circunstancia propicia para ganar una perspectiva de desacomodo y de reinvenición frente al lenguaje, esto es, un ensayo o una simulación de entradas y salidas, de márgenes, de desdobles, de subversiones, de conjeturas, de descartes, de vaciamientos de significado, de retornos intensos al sentido.

La simbolización egureniana se justifica mejor cuando acciona y reconceptualiza lo poético desde las diversas escrituras que desarrolla. Esto es palpable, por ejemplo, en sus conocidos –aunque no lo suficientemente estudiados– *motivos*, los cuales tocan una infinidad de temas y se caracterizan por acoger una multiplicidad de registros expresivos, de modo que en una sola nota tenemos la impresión de estar leyendo por ratos un ensayo en el que la reflexión se instaura como un ejercicio creativo, una narración en la que se describen paisajes o estados de la subjetividad, una prosa poética cuyo lirismo

plantea una dinámica particular entre las ideas convocadas<sup>15</sup> o una crónica que da lugar al tono confesional y al peso de la memoria. Son escritos que no se rigen por una lógica secuencial o un formato uniforme, pues las ideas y los registros fluyen fragmentariamente, yuxtaponiéndose<sup>16</sup>. Las escrituras de Eguren se basan, por lo tanto, en el ejercicio simbolizador que dialectiza todo lo que encuentra a su paso, con el propósito de revelar los distintos niveles de realidad que existe entre las cosas, interviniendo y deconstruyendo así la sensibilidad del lector, reducida muchas veces a la unilateralidad<sup>17</sup>.

El proceder metapoético egureniano tiene como punto de partida escenificar o representar, precisamente, la superación de esa unilateralidad. Su consigna es que el lector se halle –se sorprenda– en medio de esos niveles de

---

<sup>15</sup> Dicha dinámica particular se puede explicar mediante la noción del ideal que plantea Eguren. El ideal es un impulso vital de síntesis que moviliza todos los elementos de la realidad, en esa tentativa de manifestar la belleza; y al mismo tiempo yace debajo de las ideas, movilizándolas hasta extraer de ellas lo más profundo y esencial de su orquestación. El pensamiento entregado al ideal es decididamente creativo, en tanto que no acoge lo racional como el factor determinante, siendo más bien son la intuición y los sentimientos las coordenadas de su trascendencia. Ricardo González Vigil (1977) comenta al respecto: «Cada prosa, a su manera, cumple con los requisitos impuestos por el ideal: el sentimiento prima y guía al pensamiento, la belleza es su causa determinante, brota de una entelequia subconsciente, supone una síntesis vital, expande su verdad en un panorama de fantasía, tiende “en faz de alegría” al infinito» (pp. 267-268).

<sup>16</sup> Ricardo Silva-Santisteban (2005) advierte en este tipo de escritura una «ilación metafórica» con «valor evocativo» o «valor lírico» (pp. XC-XCI). Más adelante, afirmará: «La riqueza de lenguaje de los *Motivos*, por otra parte, impresiona y desconcierta al lector común quien se ve llevado a un universo donde la naturaleza recobra su virginidad para convertirse en un mundo encantado o en un espacio insólito para quien la frecuenta y a quien conduce a través de la onda musical de su lenguaje y cuyo hechizo sólo termina al acabar la lectura del *Motivo*. Preocupaciones estéticas, paisajes asombrosos, meditaciones filosóficas, descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños, reflexiones, lirismo, etc., se entremezclan en los *Motivos*. Por ello se hace difícil su caracterización genérica definida, además, por el poeta con una palabra que indica movimiento.» (XCV- XCVI).

<sup>17</sup> Américo Ferrari (1977) describe tres aspectos de la dialéctica egureniana que estamos refiriendo: a) se trata de un lenguaje poético que opera inversamente, pues mientras mayor es su despliegue verbal más oculto se encuentran sus sentidos, de modo que los textos de Eguren cultivan el poder de la sugerencia en medio de ese desfase; b) la Belleza no es un sentido resultante, sino más bien yace precisamente en el juego de esta dinámica de inversiones, en la propia edificación de la sugerencia, y c) la complejidad del símbolo egureniano radica en el hecho de ser, antes que nada, una preconcepción que existe más allá de la operación con el lenguaje que el poeta emprende. Una especie de fundamento del sentido de lo poético independientemente de su materialización.



realidad que lo aproximan tanto a la refundición del conocimiento y del lenguaje como a la misma noción de la poesía en tanto una manifestación bisagra o liminal que acoge dicha refundición. Es un proceder que además lo compromete siempre a romper aquella unilateralidad a partir de una visión que entrelaza lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial, una visión donde el yo lírico expone el acto del conocimiento como un acto fundamentalmente creativo.

La faceta ficcional de la simbolización egureniana ha recibido diversas interpretaciones. La poesía de Eguren pertenece a la vertiente pura, sostuvo alguna vez José Carlos Mariátegui (1980) y después de él muchos más, dado que «no pretende ser historia, ni filosofía, ni apologética, sino exclusiva y solamente poesía» (p. 293). Hay que detenernos un momento en este tipo de clasificaciones para darle la vuelta a ese supuesto purismo hasta repensarlo en los términos de un ejercicio de conciencia metapoética poco explorado aún en la estética egureniana. El esfuerzo parecería vano si obedecemos al pie de la letra la clasificación del Amauta, quien usa las atribuciones de «cámara» o de «interior» para referirse a esta poesía (303). A este purismo, hoy se sabe muy bien, si algún beneficio a la duda le asiste es el hecho de que la abstracción que siempre se le ha atribuido no representa una separación absoluta con la realidad, sino más bien un tratamiento distinto de esta a través de un ejercicio simbolizador que ya hemos identificado en su despliegue dialectizador<sup>18</sup>. Del tal mentado purismo solo cabe rescatar, entonces, la fuerza de esa abstracción, una fuerza advertida desde una trascendencia distinta cuando pone en primer

---

<sup>18</sup> Luis Monguió (1954) señala, por ejemplo, que el carácter lúdico-infantil-onírico-abstracto de la escritura poética de Eguren, con su forma «marionetesca», entra en una franca tensión con un sentido «terriblemente adulto y humano» (pp. 17-18). Por su parte, James Higgins (1993) nos habla del tratamiento de «marionetas grotescas» que se presentan en posturas estereotipadas, con el fin de sugerir la «insolencia de la oligarquía decadente» de la época (pp. 23-24).

plano la cuestión poética en cuanto a su realización, su operatividad y sus implicancias cognitivas y comunicativas.

Parte del valor fundacional de la poesía moderna de Eguren se debe a la puesta en marcha de una ficcionalización que edificó una conciencia metapoética a partir de diversos procedimientos de simbolización. Uno de estos procedimientos tiene que ver con el protagonismo de la figura femenina en varios de sus poemas, lo que se puede apreciar en textos tan representativos como «La dama i» y «La niña de la lámpara azul». Reproducimos el primer poema:

La dama i, vagarosa  
en la niebla del lago,  
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada  
de papel a la misa  
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo  
las dormidas umbelas  
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma  
despierta blandamente  
su sardana en las hojas

Y parte dulce, adormida,  
a la borrosa iglesia  
de la luz amarilla.  
(Eguren, 2005, p. 23)

El poema ubica al lector en un escenario que presenta los rasgos habituales de una construcción simbolista: el misterio que se deja sentir desde el primer hasta el último verso, la ensoñación que provoca la simultaneidad de diversas realidades, la intermitencia de las presencias, la superposición de los tiempos, todo ello da fe de una circunstancia que podría definirse como liminal y cargada de potencialidad. La superposición temporal se nota claramente en los ciclos de la naturaleza referidos, los cuales dejan constancia de la vitalización del paisaje. Con la vitalización, el paisaje deja de ser el simple trasfondo de una acción y se consagra en el estímulo perfecto para las múltiples transformaciones que van apareciendo. La dueña del paisaje es la dama i, quien inicia su recorrido por el lago –un espacio sagrado que concentra ciertas fuerzas o espíritus de la naturaleza, según la lógica panteísta egureniana–, acto que *abre* el día desencadenando la orquestación de los elementos naturales. El recorrido es parte, además, de una organización mayor en el que aparecen otros dos actos relevantes, el cantar y el recoger.

El canto de la dama i es la referencia que activa inmediatamente uno de los factores fundamentales de la estética egureniana: la musicalidad sugerente. Con esta musicalidad se busca destacar cómo la vibración regeneradora de dicho canto renueva las fuerzas de la naturaleza. La musicalidad, en buena cuenta, traduce dicho canto en creación, y más aún, en recreación de la fuente

creadora de la naturaleza. La musicalidad, además, alcanza otros grados de expresión si ponemos atención a los aspectos cuantitativos de la composición: una distribución estrófica regular a partir de sus cinco tercetos, los primeros versos de cada estrofa son octosílabos, mientras que los versos que siguen son heptasílabos, y rimas asonantes marcadas en los versos impares. Que la musicalidad sugerente tenga, en síntesis, esa gravitación en la poesía de Eguren es una señal del rol fundacional que cumple esta obra para la tradición poética peruana. Es importante tener en cuenta esto último, pues, primero, como sostiene Valéry, en la modernización de la poesía tuvo mucho que ver la música, convirtiéndose en el lugar del ensayo y del error para el arte verbal; y segundo, una obra que emprende un ejercicio de concientización tan complejo como esta apuesta por la exploración multidimensional de lo poético tiene el mérito de convencer al lector de que pensar al lenguaje lo hará partícipe de un gesto profundamente rítmico, vale decir, será parte de un acto subversor que pondrá en jaque el ritmo cognitivo y comunicativo que lo mantiene en aparente sintonía con el mundo.

Por otro lado, el acto de recoger los papiros muertos marca una contraposición interesante entre la oralidad del canto y la escritura que contienen dichos papiros, los cuales sugieren un saber milenario, ancestral, esencial. Del entretejido de ambos actos se desprende que el canto también vitaliza, esto es, trae a la luz o revela el saber que portan los escritos extraídos del lago, por lo que el poema-canto de la dama i sugiere una idea sobre la poesía que es habitual en las ficcionalizaciones metapoéticas: es una manifestación trascendente que, por un lado, orquesta los saberes y las visiones del mundo, actualizándolos en un solo instante, y por otro, transforma

la realidad tras su *recorrido*, el mismo que tiene el peso de una intervención toda vez que apunta a desestabilizar y a reinventar la condición de lenguaje que somos y que aprendemos a reconocer cuando un poema se cruza en nuestro camino. Este texto de Eguren parece afirmar que el lenguaje se vuelve canto porque, gracias a la poesía, vibra y retumba en la conciencia del lector.

La oralidad del canto merece, por cierto, algunos comentarios más. Retomamos para ello a Váleriy cuando afirma que la poesía es esencialmente un acto, de modo que su *condición de ejecución* —el momento de su dicción— revela su verdadero valor. Es interesante cuando esa condición llega a ser representada en un poema como el de Eguren para dar a entender que el acto de la enunciación —el habla convertida en canto— no solo funge de mediador para alcanzar algún tipo de conocimiento —lo que se quiere decir a través del canto y que, dicho sea de paso, nunca sabemos qué es—, pues su performatividad como tal ya expone un conocimiento inquietante sobre la operatividad del lenguaje. La riqueza del texto se justifica, en efecto, cuando el lector no pierde de vista esos actos que han sido reunidos para ser parte de una misma dinámica que los muestra luchando por dar cuerpo a la significación.

Si es posible que los papiros broten, como las umbelas, de las entrañas del lago, entonces lago y lenguaje son dos dimensiones analogables a partir de su misteriosa y atrayente hondura. De manera que la dama i, desde esa ambigua condición de un cuerpo estilizado hasta su contorno de letra o de una letra antropomorfizada, y desde su canto que «despierta» lo que está registrado en las hojas, encarna el propio quehacer poético que remueve la superficie del lenguaje-lago hasta provocar la emergencia de aquello que yace

en sus capas más profundas. Los nexos con uno de los *motivos* no se hacen esperar, como lo demuestra el texto «Notas rusticanas» (2005a) que sintetiza las simbologías del poema en cuestión:

Es la hora del nacimiento del día; de nuevos principios y del amor, llama de vida, ley, ignota, necesaria, que no tiene prueba. El espíritu de las lagunas es insondable. [...] Las aves acuáticas son letras misteriosas de esas aguas que han corrido las profundidades de la tierra, y que convertidas en vapores han volado a la altura. Estas aves pueden ser un recuerdo, anunciador de la esperanza. (pp. 306-309)

La naturaleza, tanto en el poema como en esta prosa de Eguren, es sugerida como el tiempo y el espacio de las transformaciones que sensibiliza al hombre y lo hace partícipe de un ritmo vital estallante. Es especial la referencia a esas aguas que se desplazan desde una profundidad insondable, atravesando la superficie y dirigiéndose hacia las alturas, como una materialidad inquietante gestándose en una interioridad y abriéndose paso para ser aprehendida y expandida a *otro vuelvo*, gracias a la dama-letra-ave que la recoge con su canto, el canto de la poesía.

A estas alturas, ya se puede identificar al menos tres rasgos que emparentan la escritura egureniana con la escritura gonzalezpradiana: a) la exploración del campo semántico de la naturaleza para que sus elementos grafiquen al máximo la conceptualización multidimensional de la poesía, b) la conceptualización depende en gran medida del factor rítmico-musical y c) gracias a dicho factor reconocemos la reinención de la idea de la poesía a

través de otros lenguajes y otras formas de conocimiento, como se ha podido apreciar en esta ocasión con la representación del canto y su fuerza oral<sup>19</sup>.

En el poema «La niña de la lámpara azul», Eguren pone en práctica su ejercicio de conciencia sobre lo poético y lo ofrece mediante el tratamiento luminiscente de una figura femenina:

En el pasadizo nebuloso  
cual mágico sueño de Estambul,  
su perfil presenta destelloso  
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,  
y su llama seductora brilla,  
tiembla en su cabello la garúa  
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa  
en fresco aroma de abedul,  
habla de una vida milagrosa  
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura  
y besos de amor matutino,  
me ofrece la bella criatura  
un mágico y celeste camino.

---

<sup>19</sup> Para una lectura detenida del poema puede consultarse el artículo de Luis Fernando Chueca (1999).

De encantación en un derroche,  
hiende leda, vaporoso tul;  
y me guía a través de la noche  
la niña de la lámpara azul.  
(pp. 53-54)

Como ya ha sido notado por la crítica en distintas ocasiones, un aspecto importante en el texto es el contraste entre el escenario oscuro y la figura destellante compuesta por la niña y su lámpara. La niña incursiona con su perfil para insinuar su naturaleza intermitente, fugaz y liminal. Se trata, además, de un ente desencadenante de las diversas realidades aludidas en el poema: el pasadizo nebuloso, la playa amarilla, la vida milagrosa prometida, el mágico y celeste camino ofrecido. Su destello transforma el escenario nebuloso en una puerta de acceso a esas múltiples realidades para aquel yo lírico que se siente cautivado y, al mismo tiempo, extraído poco a poco de la sensación de imposibilidad que lo anula.

Esta anulación es clave para entender la lógica metapoética del texto, porque si la no aprehensión de lo que acontece en el pasadizo repercute en la disolución de la propia consistencia del yo lírico –quien por eso ve tan atractivo como necesario romper el ensimismamiento e ir hacia la figura destellante– lo que se busca en el fondo es sugerir la imagen de una subjetividad que está jugándose su integridad, su competencia como portadora y generadora de significación, una subjetividad escindida por aquella oscuridad que solo le ofrece un perfil. En suma, se quiere sugerir la descolocación cognitiva y



comunicativa del yo lírico respecto al lenguaje, una descolocación que lleva el sello de la oscuridad y la distancia en relación a la niña y su lámpara.

Analicemos desde otro punto de vista el hecho de que las múltiples realidades aludidas apenas pueden ser advertidas por la tentativa o la conjetura de la subjetividad lírica. En algunos poemas de González Prada y en el primer poema de Eguren que analizamos vimos que esta subjetividad puede ser asumida como una zona de tránsito y de choque para las diversas conciencias o racionalidades que aparecen adheridas en las referencias que son reunidas en el poema. Pues bien, las referencias que emergen del perfil destelloso parecen reafirmar que lo único más o menos reconocible es una superposición de realidades que, a su vez, dan cuenta de diversas simbologías y racionalidades. De esto último se deduce que lo más cercano a una experiencia genuina de realidad para la subjetividad en cuestión es una construcción siempre en devenir, deshaciéndose y rehaciéndose, mientras que aquello que solía estimarse por realidad –en tanto lo estático y lo homogéneo– es reducido a la oscuridad. El yo lírico se convierte, entonces, en la dimensión porosa y vulnerable donde las múltiples realidades terminan de superponerse y friccionar, de modo que ahora debe luchar con todas esas referencias para ganar algún sentido de realidad, puesto que se encuentra sin anclaje entre esa oscuridad estática y homogénea y ese perfil que brinda otras formas de existencia. Las preguntas que caen por su propio peso son ¿desde qué realidad el yo lírico enuncia?, y por extensión, ¿desde qué condición de lenguaje lo hace?, ¿qué tipo de conciencia lo asiste para expresar su estado de desanclaje?

Una sensación de atracción muy intensa se apodera del yo lírico, debido a que el perfil de la niña y las realidades que la acompañan revelan una suerte de erotismo de las formas. Si apreciamos más de cerca este erotismo identificaremos tres rasgos que lo justifican: a) el universo femenino que se desprende de la niña, b) la intermitencia de la figura destellante que retiene el asombro de la subjetividad lírica ante el juego de lo presente y lo ausente, y c) las referencias sensoriales que determinan sinestésicamente el despertar sensible de esa misma subjetividad (la niña de «cálidos ojos» y «fresco aroma»). El erotismo, por otro lado, se pone al servicio de dos interpretaciones conocidas en torno a la niña, quien en varias ocasiones ha sido identificada con las ideas de la esperanza y de la poesía. Respecto a la primera interpretación, si la oscuridad que tenía sometido al yo lírico representa la sensibilidad atrofiada del hombre, o mejor dicho, su ceguera ante las revelaciones más trascendentes de la existencia, la niña aparece entonces como la esperanza que transforma dicha oscuridad en un despertar, en una vuelta a las correspondencias más profundas de la vida, en una vuelta a una idea de realidad que concede las infinitas posibilidades de su expansión, que no cesa de crearse y que, naturalmente, necesita que todos los lenguajes persistan en su redefinición. El *motivo* «La Esperanza» (2005b) desarrolla esta interpretación y funciona como una caja de resonancia del poema:

Es la esperanza un misterio latente que actúa en nuestras almas. Pero lo más excelso de ella es su piedad suprema. Ella no nos abandona desde el aleteo infantil, en los años de rosa y en nuestras ansias de infinito. Es la niña color de cera de los amores azules. Cuando la sombra cae y se han obscurecido

los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: La Esperanza. (p. 317).

Lo más llamativo de este fragmento es el carácter redentor de la figuración femenina de la esperanza. De modo que el enraizamiento de esta figura en la espiritualidad del hombre, su piadosa latencia y su fuerza restauradora en los instantes más dramáticos de la vida son los rasgos que una visión como la egureniana emplea para imaginar la reinvención constante de la condición humana.

Es habitual en la poesía de Eguren, como se comprueba hasta aquí, el empleo de las figuras femeninas para sugerir las experiencias más trascendentes de la vida. En este particular imaginario poético, por ejemplo, «La Walkyria», «La Tarda», las rubias vírgenes de la «Marcha noble» y «Ananké» son personajes que simbolizan la muerte; «La dama i» junto a «Nuestra señora de los preludios» se erigen en otras formas de simbolización de la esperanza; «La niña de la lámpara azul», «La Pensativa» y la misma «dama i» sugieren la creación, la belleza y el arte. Por ello, tomando en cuenta este último grupo, tenemos varias razones para sostener que la niña y su lámpara destellante figuran, en su asociación, la idea de la poesía. En primer lugar, las referencias de un «perfil destelloso» y de una «llama seductora» son cruciales porque trabajan para un sentido específico: son las imágenes propias de la sugerencia que, en tanto una experiencia de significación, se caracteriza por la expectativa de desciframiento que despierta en el receptor. La

sugerencia se comporta como una luz que sin mostrar todo el camino —el de la comprensión cabal del poema— proyecta un recorrido tentativo. Es una luz cuya intensidad encubre y, al mismo tiempo, revela los sentidos de la composición poética.

En segundo lugar, tenemos que la niña (la poesía) envuelve al espectador que yace en el pasadizo (al lector) con una serie de realidades o sentidos insospechados. La niña, concebida así, encarna también a la imaginación que, según veíamos con Baudelaire, expone la *condición de lenguaje* de las referencias, vale decir, las vuelve concientizables hasta dar con la significación inédita que están dispuestas a descargar. Lo interesante de esta descarga producto de la imaginación es que el yo lírico, ante la presencia de la niña, *recobra su infancia*, y con ello un posicionamiento lleno de creatividad y de asombro frente a las cosas. De Baudelaire rescatábamos la idea de que el poeta-infante es un deconstructor lúdico que alcanza una especie de *grado cero* del lenguaje: un desaprendizaje y reaprendizaje, una reaprehensión de las palabras, nuevos y radicales giros de sentido. De esta manera, la niña-poesía se erige en la experiencia que *repliega* al yo lírico hacia una infancia creativa al mismo tiempo que le *devuelve* la infancia del lenguaje.

Resulta interesante advertir, gracias a lo anterior, que de la dualidad luz-oscuridad se puede rescatar la idea de lo poético como un ejercicio particular de conocimiento: el hombre cae en desintegración, en crisis de identidad, si no es capaz de salir del uso primario e instrumental del lenguaje, ese uso que le impone un orden simbólico rutinario y sin sobresaltos —un uso oscuro o enturbiado—, ese uso con el que observa y define todo casi con la misma fuerza de significación; en cambio, el hombre restituye su integridad y la dinamiza en

una experiencia orgánica donde otros hombres aparecen (porque la oscuridad también puede representar en el poema el aislamiento o la desconexión) cuando el lenguaje se erotiza para él ofreciéndole un material verbal que no puede eludir porque gana a pulso su condición de contrastable, de rearmable o de reinventable, en suma, cuando gana a pulso su condición de palabra. Que el poder luminiscente de la poesía logre que el lenguaje vuelva a ser una experiencia de conocimiento y no solo un soporte para el conocimiento dependerá de cómo se *fuera* ingeniosamente en el lector una conciencia del sentido y de la palabra, al filo de su ubicación en ellas.

Finalmente, que se aluda a un recorrido en el pasadizo nebuloso es una imagen muy singular, ya que pone en práctica lo que al inicio de este capítulo se señalaba como la extensión de la idea de lo poético para Eguren. En el texto metapoético egureniano la poesía está tanto en las correspondencias vitales profundas e inadvertidas por el orden simbólico ordinario (lo reprimido en la oscuridad) como en el ordenamiento-lenguaje subversor y sugerente (la niña y el camino que se debe recorrer para tentar su aprehensión). Esta imagen se comprende mejor, además, gracias a la reflexión derridiana sobre la *espacialización de la palabra*, que consiste en la autonomía y la flexibilidad que esta gana debido a la *fuera de ruptura* que provoca la escritura. A partir de Derrida proponíamos que la espacialización de la palabra desencadena dos más: la espacialización del lenguaje, cuando la experiencia poética revela a este como un entramado de sentidos en expansión, y la espacialización del conocimiento, cuando esa misma experiencia ofrece al lector el desmontaje y el reensamblaje de las simbolizaciones con las que edifica sus visiones de mundo. Por tales razones, las espacializaciones de la palabra, del lenguaje y

del conocimiento tienen en la imagen del recorrido una marca ficcional oportuna.

El recorrido por el pasadizo del poema revela otro factor importante que ha sido blanco del pensamiento de Eguren y que, dicho sea de paso, engarza muy bien con la conceptualización vitalista y el fundamento rítmico de la poética de González Prada: el movimiento. Para el autor de *La canción de las figuras* (1916), el lenguaje de la creación es el movimiento. Este factor adquiere su real dimensión en una organización mayor que involucra las nociones, tan presentes en los *motivos* egurenianos, de la forma, la creación y la naturaleza. En el *motivo* «Línea. Forma. Creacionismo», por ejemplo, Eguren (2005c) toma conciencia sobre la materialidad del mundo para graficarlo como una orquestación de fuerzas de las que surgen las correspondencias ocultas que existen entre las cosas. El ritmo subversor de estas correspondencias desencadena la simultaneidad de múltiples realidades, de modo que para el autor una sola línea concentra la Belleza, pues es «simple y paradójal, une y separa, es limitación e infinitud» (p. 268). La realización de las formas es intermitente porque en ellas se da la emergencia y el encubrimiento de las correspondencias ocultas, y eso permite la aparición decisiva del movimiento: «La movilidad es eterna como el tiempo; lo estático es una especie de muerte» (p. 271). El movimiento, justificado así, tiene otro alcance en la estética egureniana: se erige en el fundamento principal del proceso que está presente en toda experiencia de creación:

Una creación incesante nos rodea; las líneas y las formas se suceden, arquetipos y moldes se entrevén. Siempre el misterio, en el átomo, en el

cosmos. Resbalamos en una lámina de acero sin alcanzar un nuevo plano espiritual. Nada sabemos de la belleza inmanente y apenas entendemos la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo. La belleza estática sería primordial si contuviera en sí los atributos que exterioriza el movimiento. ¡Qué hermosa y divina sería la faz humana si en un segundo expresara todas las alegrías y tristezas, los deseos pasionales, las causas adivinatorias! En su contemplación sentiríamos el entero amor, la esperanza consoladora. Sería la celeste luz que ahuyenta la tiniebla extraña; un constante amanecer como una nueva verdad. Estaría siempre encendida, como la lámpara de Dios. Pero la belleza inmóvil sólo dura un momento con su prístino fulgor, un parpadeo. En primer lugar nos emociona; luego nos incita al estudio, que es un dolor. El éxtasis se apaga como la luz de una luciérnaga, como un fuego verde. La estética se funda en el movimiento. (pp. 270-271)

La realidad es un entramado fértil de creaciones. Por ello, no importa qué tan micro o macroscópica sean nuestras aventuras cognitivas, el misterio prevalecerá, y con ello la capacidad de asombro del hombre, y con el misterio y el asombro viene la sospecha primero y la puesta a prueba después de los lenguajes que empleamos para posicionarnos en la razón. Aquí es donde Eguren complementa su visión sobre la multidimensionalidad de la poesía: un arte que es impensable sin los demás lenguajes artísticos. La multidimensionalidad surge, entonces, a partir de los matices producto de la superposición de estas artes, dando como resultado una experiencia de significación que desafía la univocidad y la desarticulación, rasgos propios de la instrumentalidad moderna de las expresiones del hombre. Imaginar a los lenguajes artísticos como manifestaciones friccionantes y reinventables entre sí

es la mejor manera de revitalizar, vale decir, de volver a concebir y a accionar, la idea de lenguaje que los hombres poseen. Detrás del orden simbólico compacto y liso que encausa y regula al sentido común, está, a fin de cuentas, una realidad compuesta por una trama de sentidos que espera ser alcanzada precisamente por aquellas manifestaciones estéticas friccionantes.

Con la fricción y los matices de las artes viene la exigencia de un «nuevo plano espiritual». Por esta razón, la belleza se erige en la experiencia que libera al hombre de su fragmentación y de su automatismo, y lo conduce hacia un nuevo conocimiento fundado en el ritmo vital que orchestra todas las cosas. Porque contra la imagen consabida que relaciona el progreso material con cualquier tipo de ascendencia, Eguren advierte la caída o el *resbalón* que grafica críticamente la involución, consistente en ese culto ciego a la novedad sin una verdadera revolución interior.

Es significativo, por otro lado, que aparezcan nuevamente marcas textuales relacionadas al campo semántico de la naturaleza («átomo», «cosmos», «celeste luz», «tiniebla extraña», «constante amanecer», «luciérnaga» y «fuego verde») para ilustrar la idea de la multidimensionalidad de la poesía, tal y como ocurrió también en el *motivo* «Notas rusticanas». No obstante, en «Línea. Forma. Creacionismo» la naturaleza se explora de una manera más compleja, pues es asumida como *el lugar del conocimiento*, es decir, como la puesta en escena de la creación en su máxima potencia. El erotismo de sus formas atrae al hombre y lo arranca de la «quietud» o del lugar cómodo que supone la muerte rutinaria. El hombre es devuelto a la vida:



El árbol es el pensamiento del paisaje, la lontananza es el espíritu. Un soplo panorámico, domina al hombre; cae sobre su quietismo, lo atrae a nuevos senderos. La montaña ha creado al nómada. Ese telón tendido, esos campos ocultos, la alegría de lo lejano atrajo las primeras tribus. El campo incita al movimiento, a conocer el mundo, instruirse primariamente en la biblioteca del bosque, a penetrar en la casa terrestre donde transcurrirá la vida. (p. 269)

El desacomodo del hombre de su posicionamiento estático y limitado es movimiento, su liberación y orientación hacia un nuevo conocimiento también es movimiento, y la obra de arte tiene en sus tensas y contenidas fijaciones las claves de dicho desacomodo y de dicha liberación. La identificación de la naturaleza como *el lugar del conocimiento* merece una explicación a partir de la analogía propuesta por Valéry entre el lenguaje y un bosque encantado. La poesía, para Valéry, busca introducir a los hombres a un «universo de lenguaje» cuyo efecto es el encantamiento o la sugestión, de modo que aquel que ingresa a ese universo experimenta la transformación de su razón de ser y de estar en el lenguaje. El encantamiento de la poesía ejerce un poder sobre el receptor a tal punto que es descentrado y reposicionado en nombre de nuevos conocimientos y nuevas circunstancias expresivas, donde las palabras parecen ser las que lo objetivan, porque lo interpelan, lo indisponen, lo hacen caer en las más entramadas contradicciones, en suma, sondean su capacidad de respuesta.

Desde la lógica metapoética que intentamos rastrear en Eguren, sostenemos que el lector de su poesía se sorprende interpelado por las palabras, las cuales lo llevan a interrogarse por el verdadero valor de la

sugerencia: ¿será la significación compleja, el grado de abstracción o el grado de ininteligibilidad que esas mismas palabras proyectan? O más interesante aún ¿será que el verdadero efecto sugerente no está exactamente ahí sino más bien en el *darse cuenta* de que la idea de poesía puesta en juego en el mismo poema *logra más lenguaje* (más formas de reconceptualizar el lenguaje, más opciones de entrar y salir por sus definiciones) desde una ininteligibilidad que funge de punto de partida porque compromete –abre, dinamiza, actualiza– el estatuto ficcional del poema y vuelca toda la atención sobre la misma materialidad signifiicante?

En los poemas y en los *motivos* egurenianos existe otro factor determinante para comprender la visión multidimensional de la poesía: la cromaticidad. No es un asunto menor, por ejemplo, el color azul de la lámpara de la niña, explorado también en otros momentos de la escritura del autor. En la estética del color de la tradición simbolista, el azul sugiere las intensidades, las transformaciones y las correspondencias de todo proceso creativo. Sabemos que, en nombre de dicha estética, esta tradición buscaba entrelazar el acto creativo del hombre y el ritmo vital que lo rodeaba. Stéphane Mallarmé da fe de ello a partir de una noción tan reveladora en su poesía como el «azur», que en su definición más elemental tiene que ver con la tonalidad azul oscuro. En poemas como «El Azur», dicha noción alcanza una trascendencia particular porque es sustantivada, con el fin de darle un peso mayor y exponerla como la fuerza creadora que el poeta enfrentará tomando como punta de lanza la imaginación:

Del Azur sempiterno la serena ironía,

con la indolencia bella de las flores, abrume  
al poeta impotente que maldice su genio  
a través de un estéril desierto de Dolores.

Huyendo, con cerrados ojos, siento que mira  
mi espíritu vacío con la viva energía  
de atroz remordimiento. ¿A dónde huir? ¿Cuál hosca  
noche lanzar, harapos, sobre el desdén doliente?  
[...]

¡En vano! El Azur triunfa, y lo escucho que canta  
en las campanas. Alma mía, en voz se torna  
para atemorizarnos con su triunfo maligno,  
y metal vivo sale como ángeles azules!

Entre la bruma rueda, antiguo, y atraviesa  
como espada segura, tu agonía nativa;  
en la inútil revuelta perversa, ¿a dónde huir?  
Estoy obsesionado. ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!  
(Mallarmé, 2013, pp. 68-69)

El animismo es una estrategia figurativa clave para llevar a cabo la sustantivación, de modo que el Azur adquiere la condición de una entidad que en su cromaticidad liminal y cambiante encarna el dinamismo del escenario natural. El Azur es el símbolo de los ciclos que se regeneran, de las transformaciones incesantes de todos los seres, en suma, de la vida y la muerte en tanto modalidades existenciales eclipsadas, nunca definitivas, más

bien siempre en recreación continua. Esta continuidad, referida en su más desafiante autonomía —«serena ironía», «indolencia bella»—, despierta el instinto de lucha del poeta, el ser fragmentado que es interpelado desde la creación absoluta (desde el átomo hasta el cosmos, diría Eguren).

De lo anterior se desprende un aspecto metapoético interesante del texto: la lucha del poeta no se presenta desde un primer plano que desmonta su hacer específico con las palabras, ya no se trata por esta razón de una mirada al interior del lenguaje para sondear su operatividad. Aquí la mirada es otra y apunta a graficar al poeta como la encarnación de una fuerza creadora y a la naturaleza como la encarnación de otra fuerza creadora, que desde la estética de Eguren no es otra que la Poesía misma en tanto que representa aquellas correspondencias ocultas y transformaciones insospechadas de la realidad. La primera fuerza es descrita en su entrapamiento, estado sugerido por la imagen «estéril desierto» y por el verbo «abruma» estratégicamente colocado en la terminación del segundo verso para enfatizar la tensión entre ambas fuerzas; mientras que la segunda fuerza es descrita en su fluidez dando a entender que permanecerá intacta antes, durante y después de los intentos del poeta, una fuerza cuyo poder de interpelación lo neutraliza porque deja al descubierto sus limitaciones cuando busca acercarse a ella.

Lo que sigue son otras marcas que acentúan el enfrentamiento del poeta: las interrogantes que refuerzan la angustia ante la sensación del entrapamiento; las repeticiones de la palabra «Azur», que evidencian un reseñalamiento crítico de la materia verbal por parte de una subjetividad volcada hacia los límites de la expresión, donde solo queda el aglutinamiento de las palabras; la simbología religiosa en el símil que relaciona el canto

metálico del Azur con «los ángeles azules», lo que pone la cuota de dramatismo sobre el estado de crisis del poeta; ese mismo dramatismo que revela la contraposición entre la oralidad desbordante del canto y la escritura trunca del poeta, y finalmente, si Azur significa un matiz, y por ende una cromaticidad dinámica, viva, entonces el escenario referido en el poema sugiere el tránsito del artista por una noche infructuosa y su arribo a un amanecer que le enrostra su regeneración infinita.

Cabe precisar que para analizar este texto se ha empleado hasta ahora la denominación de poeta y no de yo lírico, con el propósito de resaltar una pluralización que merece una explicación: hay en el poema un juego de niveles entre la primera, la segunda y la tercera persona, porque es la opción elegida para ilustrar la pluralización de la conciencia del yo lírico que al inicio, por ejemplo, parece hablar de una presencia diferente a él —«el poeta»—, pero después sugiere un desdoblamiento —«Alma mía»— a partir del cual propone un diálogo consigo mismo (con una idea de su yo creador), un diálogo que dicho sea de paso profundiza su crisis. El yo lírico, a través de este desglose de conciencias, revela una vez más la posibilidad de asumir al texto metapoético como un concierto de racionalidades o el ejercicio de conjeturas múltiples.

El poema de Mallarmé, como puede apreciarse, tiene varios puntos de contacto con la escritura egureniana, y no solo con la estrictamente ficcional, ya que tenemos el caso del *motivo* «Noche Azul» (2005d), donde la muerte, el amor y la noche se convierten en los insumos perfectos para la construcción de un escenario surrealista. Su registro múltiple nos muestra un despliegue narrativo, una fuerza lírica que se concentra en la naturaleza de las imágenes y en la cadencia que las sostiene, y un tono dialógico con el que se invoca a la

amada muerta. Como suele ocurrir en los *motivos* del autor, los seres y los ciclos naturales entran en un juego de correspondencias y transformaciones, por ello es importante concentrarnos en la tonalidad del tiempo narrado: es una *noche azul* en la que aparece la amada como un «haz de niebla» o «la tenue luz de una llegada».

Cuando ella camina «azulea las sombras». La amada no solo llega a ser el recuerdo de la materialidad que fue, sino además la expectativa de las nuevas materializaciones que se manifiestan ante el enunciador. Y si el azul contribuye a expresar la idea de la creación, entonces la amada aparece como la *vibración lírica* (intermitente y a la vez seductora) de dicha idea. Antes que la prolongación misteriosa de una individualidad, ella simboliza la continuidad misma de la vida: «Eres misteriosa como la misma vida». Es la naturaleza regenerándose en la transición de una noche que acaba y un nuevo día que germina en esa culminación, una transición advertida en frases como «¿Adónde nos llevará esta noche?» o «Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume» (pp. 359-360). Y todo esto es precisamente lo que el invocador ama: al ser reinventado que ahora le sirve de conexión con un orden superior, más trascendente.

El poema «El Azur» ha sido un buen pretexto para ver cómo las estéticas de Eguren y de Mallarmé se complementan a la hora de reconceptualizar lo poético. Lo que queda por decir tras esta comparación es que existe una visión metapoética egureniana que tiene en la multidimensionalidad de la poesía su mejor carta para mostrarla como una *zona franca* donde se encuentran y friccionan las fuerzas y los lenguajes de la creación. Una visión que, además, reconoce en la imaginación cultivada por el

poeta un ejercicio importante de concientización acerca de las sensaciones, lo que explicaría el hecho de que la ficcionalización del azul se convierte en un verdadero metalenguaje poético.

Resumiendo hasta aquí nuestro acercamiento a Eguren, si su obra ofrece la contraposición y la dialectización de órdenes simbólicos, si signa lo poético como una práctica que orquesta a un ritmo subversor-refundador saberes y lenguajes, si a partir de dicha orquestación la poesía se posiciona como un ejercicio de conocimiento que depende de la fricción de tales saberes y lenguajes, entonces queda más clara su necesidad de ampliar y diversificar la noción de lo poético insistiendo en su multidimensionalidad.

El último *motivo* que citaremos es «Arte inmediato» (Eguren 2005e), un texto que mantiene el interés por refundar la poesía hilvanándola con otras artes, como la pintura y la música. Eguren aborda ahí una cuestión particular: el potencial comunicativo de los lenguajes artísticos, lo que a buena cuenta determina la trascendencia de estos. Este potencial, continúa el autor, se mide por su inmediatez, reveladora de la fuerza deconstructiva e integradora de la experiencia artística, una fuerza que en el vocabulario egureniano se denomina *lirismo*: «La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento» (p. 311). La inmediatez de un lenguaje artístico depende de su conexión directa con la dimensión afectiva del receptor, una cualidad identificable rápidamente en las manifestaciones pictóricas y musicales, prácticas que gozan de un alcance universal, más allá de los encasillamientos o las barreras culturales.

La palabra poética, en cambio, es un recurso que para calar hondo primero debe romper con su condición de operador lógico. Debe dejar de

operar algebraicamente el pensamiento y dar paso a la dinamización y a la reinención del mismo mediante el «elemento musical» que porta. El «verso arrítmico» debe aspirar a ser «verso musical», vale decir, la palabra debe ganarse la emergencia de su fuerza lírica a pulso. Continúa Eguren: «La palabra hace comprender la belleza y la música sentirla» (310). Del comprender al sentir existe una distancia que debe ser superada por la «extensión penetradora» del arte poético. Esto supone que cuando este arte *quiebra líricamente* la comodidad instrumental del lenguaje se refunda y reposiciona el pensamiento. Si la fuerza lírica extralimita a las palabras, el pensamiento reposicionado lo advierte y crea más lenguaje desde un ritmo renovador que pone en vibración el potencial comunicativo de aquellas.

Concluyendo, si la poesía es portadora de la trascendencia que Eguren describe, la interrogante cae por su propio peso: ¿esa trascendencia la convierte en un metalenguaje?, ¿es el gran lenguaje que orchestra el lirismo o la fuerza de los demás lenguajes artísticos? Para Eguren, es verdaderamente poética la situación en la que el escritor supera la tecnificación de una sola dimensión del lenguaje y apuesta por explorar sus expectativas de significación a partir de una expresión multidimensional. La palabra poética, en consecuencia, alcanza su real performance cuando los otros registros artísticos *vibran* en su interior, hibridizándolo<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Sostiene Eguren: «Siempre he considerado como primer valor el que supera la técnica admitida, en cualquiera de sus manifestaciones. Chopin, en su *Fantasía* brillante, alcanza en el piano sonidos que se dirían de otro instrumento. ¡Cuán hermoso si hubiera emprendido una composición de estos lapidarios acordes!; y ¡cuán poeta sería el que superara la melodía del verso con el verso mismo!» (Eguren, 1974, p. 352).



Los ejercicios de conciencia metapoética que se han reconocido en los poemas y los *motivos* egurenianos analizados confirman la presencia de las tres modalidades, las cuales son expuestas entrelazando sus lógicas y desplazamientos. Eguren, en ese sentido, recorre los niveles profundo e intermedio hasta dar con las interioridades de la subjetividad lírica y de la operatividad del lenguaje (a partir de sus elementos y actos), respectivamente. Pero a diferencia de lo que veíamos en González Prada, recorre con mayor detenimiento el nivel superficial donde le espera el desafío de tentar la idea de la poesía como una fuerza creadora interpelante, desafío al que respondió con una figuración femenina constante, como es el caso de la dama i, la niña de la lámpara azul y la amada invocada en el *motivo* «Noche Azul». Son figuraciones que llegan al lector como una seductora aproximación, esto es, como una idea de la poesía que nunca se cierra y que más bien trata de convencer de su apertura y refundación constante. Todo esto nos ha llevado a insistir, de principio a fin, en el rol decisivo que cumple la visión multidimensional de lo poético en la estética de Eguren.

## **CAPÍTULO IV:**

**César Vallejo:**

**la poesía como ejercicio de vitalidad y de productividad**

El carácter fundacional de la conciencia metapoética tiene una de sus mayores expresiones en la escritura orgánica y vitalista de César Vallejo. Este capítulo final tiene la consigna de dejar por sentada la existencia de una línea de pensamiento en torno a la modernización de la poesía a partir de la articulación de la producción de tres grandes exponentes, siendo la estética vallejjiana la consagración de un razonamiento que se forjó previamente en las estéticas de González Prada y de Eguren.

Suele afirmarse, como una consideración bastante extendida, que la cuestión humana es una carga de sentido que todos los registros del pensamiento vallejjiano procesan con un énfasis particular. En la antología titulada *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946, preparada junto a Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, y donde se reúnen a las voces más representativas de la emergente poesía peruana moderna –Martín Adán, Xavier Abril, José María Eguren, el mismo Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Ricardo y Enrique Peña Barrenechea–, Sebastián Salazar Bondy (2014) redondea dicha consideración de esta manera:

Su consagración como primera palabra auténticamente fiel a la poesía, fiel en interrogante inagotable, no se funda en este o aquél pasaje en el que inserta un recuerdo del lar nativo o de la infancia campesina, sino en un inconfundible poder de seducir sin reparos al hombre libre de nacionalidad o bandería, en sí mismo. (pp. 281-282)

Cuando se desglosa esa carga de sentido, aparecen tres rasgos claves de la poética vallejjiana: a) el tono desgarrador con el que se explora la

naturaleza del hombre moderno, estratégicamente materializado en un entrampamiento del lenguaje; b) el posicionamiento vital en torno a una experiencia autóctona, potencializada hasta la consolidación de una visión andina del mundo, y c) el posicionamiento lingüístico de vanguardia que lo lleva a asumir el reto de la revitalización del idioma castellano. Cada rasgo se elabora desde una conciencia particular, de modo que tenemos una conciencia existencialista, una conciencia cultural y una conciencia lingüística, respectivamente, todas ellas intensamente entretajadas.

Pongamos a prueba el entretajado aludido con la siguiente reflexión de José Carlos Mariátegui (1980): la creación de Vallejo es «dolorosa y exultante», sobre todo cuando consolida una nueva expresión del sentimiento indígena. Desde la plasmación de ese sentimiento «se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura». Por tales motivos, el americanismo en Vallejo es «genuino y esencial», dado que la «nota india» no se inserta artificialmente, sino más bien se constituye en un elemento orgánico (pp. 308-316). De la reflexión se desprende que el mensaje, la técnica y el lenguaje son factores que interpelan al lector, removiendo en este la percepción habitual que tenía sobre la palabra poética. De modo que la carga humana detrás de la expresión del sentimiento indígena tiene el poder de exponer a esa palabra como la pieza de una operación mayor en la que se comprometen fuerzas, materializaciones, lógicas y expectativas, y no solo como una simple depositaria del significado. La estética vallejiiana del dolor no se reduce, entonces, a un factor temático, pues si la creación poética *duele* se debe a que es capaz de superar una performance convencional –la configuración de una significación que no la pone a prueba– en pos de una nueva performance que

promueve el *afloramiento* de sus elementos, actos, agentes y la idea de la poesía que custodia, como recorridos por los que transitará una significación mucho más inquietante.

En esa misma orientación, William Rowe (2006) afirma que el dolor es un elemento decisivo en la poesía de Vallejo, porque supera su escenificación habitual como contenido para provocar una «dramatización de la forma». Por lo que, por un lado, se presta como la «fuerza universal» que desborda la individualidad del yo lírico con el afán de conectarlo con todo lo existente; y por otro, se erige en la «condición previa de todo sentido», convirtiendo al lenguaje en la dimensión intervenida por una radicalización –una «máxima penetración»– de las palabras, las cuales terminan exhibiendo la irreductible tensión entre sus sonidos y sus significados, y problematizando su funcionamiento social (pp. 13-18). De las observaciones de Mariátegui y Rowe extraemos un primer asunto importante: el sentido del dolor pone en primer plano no solo la cuestión humana que Vallejo persigue, sino además un ejercicio de conciencia metapoética que es revelador porque evidencia que dicha cuestión también supone un estado de alerta y de vigilia respecto al lenguaje. La humanidad también es un problema de lenguaje.

Retomando la reflexión de Salazar Bondy, la condición de primera palabra y la fidelidad poética son referencias sumamente sugerentes, pues sirven para estratificar las conciencias vallejianas aludidas y tener en cuenta que tanto la conciencia existencialista como la conciencia cultural son las vías para el surgimiento de la tercera conciencia, aquella que desde la objetivación y la reformulación de la palabra edifica una visión metapoética. En efecto, la poesía vallejana desmonta la imagen del hombre hasta cristalizarla en una

subjetividad, racional y afectivamente inducida, que traduce sus intervenciones al lenguaje como parte de un gesto creativo esencialmente contestatario, en una época donde las palabras se convirtieron en los instrumentos del control político y social de una maquinaria global legitimada por la utopía del progreso. Vallejo gira en sentido contrario a las palabras para mostrarlas desde su condición de lenguaje –punta del iceberg de la maquinaria– hasta su condición de materia, y ahí mismo repensar la distancia entre ambas condiciones con el fin de tentar una auténtica fuerza cognitiva y comunicativa.

Resulta oportuno recordar, para comprender cómo funciona el entretejido de las conciencias vallejanas, la aspiración vanguardista que germinó en los ismos históricos y se ramificó en el escenario americano. Como sabemos, la problematización del *status* del arte, en una sociedad burguesa que para el cierre del siglo decimonónico había codificado su legitimación a partir de las fuerzas productivas, las innovaciones técnicas y tecnológicas y las dinámicas comerciales, es el punto de partida para las manifestaciones contestatarias de vanguardia. La reinvención de dicho *status*, que giraba en torno a la «racionalidad de los fines» –racionalidad instrumental bandera de la maquinaria capitalista–, apuntaba a restituir la practicidad del arte, esto es, a «organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis social» (Burguer, 1997, p. 104). La novedad estética de la vanguardia pretendía, en consecuencia, *desmoldar* y *remoldar* las condiciones modernas de la sensibilidad del hombre, en sentido general, y de manera más específica rediseñar los procesos y los alcances de la producción y la recepción de la obra de arte, del mismo modo aprovechar el potencial creativo de aquella cotidianidad que había empeñado su organización a la referida maquinaria capitalista.

La experiencia de Vallejo en Europa, y especialmente el registro que realiza del sistema-mundo socialista ruso, nos acerca al poeta que repensó el arte como desencadenante de una reingeniería vital, en sintonía con algunas de las coordenadas vanguardistas. Vallejo escribió un número considerable de reportajes y ensayos donde registró el pensamiento y la acción del obrero ruso: las rutinas cotidianas, las modalidades y las condiciones de trabajo, el rol fundamental de la clase proletaria en el proyecto socialista, la tecnificación como requisito imprescindible para el desarrollo productivo, social y cultural de un estado socialista, entre otros aspectos. Cuando tenía la oportunidad de entrevistar a un trabajador o cuando asistía a algún club obrero recogía la visión de expansión revolucionaria de la clase proletaria, que sobrepasaba cualquier sentimiento nacionalista y reconocía su mayor realización social y productiva en la experiencia fundamental del trabajo. Lo particular de esto es que Vallejo ofrece diversos pasajes en los que da cuenta de la productividad del proletariado ruso desde una sensibilidad estética. Se admira, por ejemplo, del despliegue coreográfico que advierte en las faenas de las obreras rusas que trabajaban al margen del río Niéper:

Empieza el trabajo. Tras el reparto de útiles y herramientas y una rápida revista de las obreras, éstas se dispersan, por equipos, siguiendo, sin duda, un croquis establecido de antemano por invisibles técnicos. A los minutos, vemos en torno nuestro una multitud de cuerpos sometidos a diversos movimientos, con distinto ritmo y en tiempos diferentes. Las obreras operan directamente sobre la tierra. Apenas las separa de ésta un objeto casi insignificante: la herramienta (Vallejo, 2002a, p. 259).

El fragmento, que pertenece al reportaje «La dialéctica y la mano de obra», es una descripción que bien puede encajar en la observación de una danza, una escena teatral o un gesto performático. Tenemos así al agente creativo, el artista-obrero, que toma su recurso de intervención –la herramienta para la faena, el vestuario para la danza, la utilería para la escena– y transforma o *produce* la dimensión del soporte –la tierra, el escenario, el cuerpo–, hasta conseguir un verdadero lenguaje que dinamiza y estrecha, vale decir socializa –la convivencia entre las obreras, el vínculo entre el artista y los receptores. De la circunstancia narrada se puede destacar, además, tres factores que son determinantes para la conceptualización vallejana que enlaza arte y sociedad: la colectividad, la disciplina y el ritmo. Se trata de factores transversales que organizan y potencializan todas las labores del hombre.

La mano de obra de las trabajadoras rusas se dialectiza en la visión de Vallejo cuando de la descripción de la jornada del día se extrae la idea de un accionar continuo que reúne todas las tareas del proletariado, incluyendo el arte, con el fin de edificar la realidad socialista que estas mujeres y estos hombres desean. Precisamente, dentro del imaginario soviético de la época el arte era asumido como un proceso realmente democrático que promovía la descentralización espiritual del país, en favor de la clase proletaria o «masa socialista» que protagonizó una gran revolución económica<sup>21</sup>. En ese sentido, el arte se constituía en una actividad esencial, mas no decorativa, del engranaje social, y su fundamento se encontraba repartido en las múltiples facetas productivas del hombre. Aquí aparece, por cierto, un primer punto de

---

<sup>21</sup> En «El arte y la revolución» (Vallejo, 2002b, pp. 252-253).



encuentro con la postura gonzalezpradiana que, como ya se ha visto, imagina la reinvención de la experiencia poética a partir de otras experiencias productividades que se desprenden de los discursos y las actividades que dan cuerpo a la modernización de inicios del siglo XX, como la ciencia.

La clase proletaria o la «humanidad de base» debe tomar distancia del intelectualismo burgués hundido en el «vicio de la abstracción por la abstracción»<sup>22</sup>. Este distanciamiento del que nos habla Vallejo es importante por dos motivos: primero porque revela el vínculo entre el fundamento ideológico socialista que adoptó el poeta de Santiago de Chuco y la expectativa vanguardista por un arte que, restituido en su practicidad, es capaz de reconfigurar las dinámicas sociales. Y segundo, porque nos acerca a una idea fundamental de este autor: la «función finalista» del pensamiento, el cual debe desligarse del carácter contemplativo y abstracto referido líneas arriba y orientarse hacia los intereses y las necesidades concretas del hombre. El mismo mensaje aparece en el texto «Función revolucionaria del pensamiento», donde Vallejo entiende dicha revolución como la negación de la intelectualidad pura detrás del arte y confía en que el conjunto de ideas que se cocinan en los discursos estéticos promueva la transformación de las dinámicas cotidianas. Por ello, para él la obra de un artista-intelectual es «vitalista», dado que interviene con una sensibilidad removedora la realidad circundante; y es contestataria en vista de que representa un «peligro» para los órdenes –leyes o modelos de vida– que regulan la rutina del ciudadano moderno (Vallejo, 2002d, p. 371).

---

<sup>22</sup> En «El fuego pasional y racional» (Vallejo, 2002c, pp. 288-289).

En el terreno de la ficción, Vallejo propone una conciencia metapoética que hace suya esta forma de caracterizar al pensamiento. Esto se aprecia en poemas como «Un hombre pasa con un pan al hombro», donde la *racionalidad concreta* de la subjetividad lírica invoca una serie de conocimientos y lenguajes desde las interrogantes que despliega. Y los invoca para desestabilizarlos a tal punto que el lector podría preguntarse si después de eso seguirán conservando su condición:

Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo  
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano  
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza

¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente

¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance

¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda

¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando

¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina

¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos

¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

(Vallejo, 1988, pp. 215-216)

Dos sospechas se insinúan para este lector: la primera, ¿se puede hablar de una deconstrucción de los conocimientos y los lenguajes aludidos con el fin de dismantelarlos y, al mismo tiempo, edificar una nueva perspectiva de ambos? De ser así, el yo lírico estaría *espacializando* las palabras – reseñándolas o movilizándolas críticamente para cuestionar la carga de

significado que custodian—, lo que provoca a su vez la espacialización —la remoción y la renovación— de las ideas que sobre el lenguaje y el conocimiento sugieren. Y la segunda, ¿la desestabilización, con la radicalidad que se manifiesta en el texto, da chance realmente para hallar algún tipo de reposición respecto a las ideas sobre el conocimiento y el lenguaje?, ¿o es que el poema se consagra como un punto ciego de la significación, dado que al final de cuentas no hay razonamiento que no se desmorone al tentar la naturaleza del hombre? Tratemos de seguirle los pasos a estas posibilidades.

Los pares versales se articulan a partir de una franca tensión. Los primeros versos de cada estrofa se erigen en la radiografía de una sociedad que mientras más subjetividades expone más desgarradora se muestra. Este repertorio de subjetividades está marcado por la desigualdad social en términos de lo precario, lo agónico y lo marginal. El tono impersonal agudiza el desgarro, toda vez que *ese otro* señalado en una circunstancia específica puede caer en las demás circunstancias, de modo que el dramatismo de las escenificaciones estaría en la irremediable alternancia de los destinos. La subjetividad que las observa, la del yo lírico, experimenta su irremediable alteración: «Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano», una imagen clave que revela precisamente cómo la intimidad lírica parece no contenerse ya en su individualidad y en una aparente distancia cómoda, mientras las otras subjetividades se van filtrando en ella, una filtración que es activada por cada una de las interrogantes que se concentran en todos los segundos versos.

Una cadena metonímica de causas y efectos revela que la filtración de esos otros en la subjetividad lírica se intensifica hasta conseguir su fragmentación, lo que a su vez prepara el terreno para un desdoblamiento

irremediable: dicha subjetividad pone en la mira su propia posición respecto a lo que observa, es decir, concientiza el cómo se enfrenta racional y afectivamente a lo observado, y a partir de ahí parece preguntarse por el rol que cumple el lenguaje a la hora de expresar aquellas realidades desgarradoras. El yo lírico se desdobra en definitiva para objetivar la naturaleza y los recursos de su constitución identitaria. Desde las interrogantes problematiza, en efecto, las acciones que habitualmente configuran su socialización: el escribir, el hablar y el leer. Y si las problematiza es porque solo han conseguido alimentar un ego culto, competitivo, obsesionado por la abstracción y por el tecnicismo, que ensaya su impostura desde los diversos campos del saber que son mencionados. Son acciones que tras ser puestas en cuarentena por las interrogantes son signadas en el poema como el entrampamiento del sentido humanista, pues sirven aparentemente para profundizar dicho sentido, aunque en el fondo alejan, abstraen o desanclan de la realidad inmediata donde el sentido en cuestión se hace cuerpo: contacto que interpela.

Respondiendo a la primera sospecha del lector que habíamos esbozado anteriormente, la fragmentación del yo lírico podría ser la expresión de la operación dialéctica que promueve el pensamiento revolucionario y vitalista del que nos habla Vallejo, pues si ese yo reseñala críticamente sus acciones es para revitalizarlas, vale decir, para operar sobre ellas y reintegrarse a través de ellas desde una renovada expectativa de organicidad. Y curiosamente al pragmatizarlas, al aterrizarlas desde la abstracción, no les resta valor, todo lo contrario, el recorrido que lleva a cabo sugiere que ha superado la abstracción o el desanclaje desde una sensibilidad que ha sido capaz de desacomodarse y

objetivar una forma de significar el mundo, y por lo tanto es capaz de realizar una reingeniería de los alcances cognitivo y comunicativo de las acciones que le permitían posicionarse en él.

Ficcionalizar de esta manera la idea de un pensamiento concreto o vitalista refuerza la sintonía de Vallejo con González Prada y Eguren, dado que los tres reconceptualizan lo poético como aquella experiencia que negocia con el lector la simulación de un *no-lugar* donde el lenguaje deja de moldearse pasivamente a los conocimientos, donde los conocimientos desprendidos entran en el *juego* de una fricción intensa y donde el resultado de dicha fricción es la obtención de más lenguaje toda vez que se ha trazado en el poema más accesos o más formas de entrar y salir por la idea de lenguaje, lo que además –como vimos en algunos de los textos gonzalezpradianos y egurenianos– trae consigo entradas y salidas por la idea de cultura.

Y justamente, para aprovechar al máximo estas entradas y salidas es que no abandonamos la otra sospecha que tiene el lector: la de un poema arrojado fuera de la significación, un poema vaciado de significados, un poema en tanto un *no-lugar radicalizado*, que de tanto descartar los conocimientos y las modalidades de lenguaje, gracias a las interrogantes, atenta contra el posicionamiento del lector respecto a esas ideas transitadas. El lector, por ende, es forzado hacia un margen o hacia una incómoda liminalidad que no deja de ser interpelada por el yo lírico.

La imagen final concentra muy bien la última sospecha gracias al grito que irrumpe con su potencia disonante para invertir las condiciones de todo intento de lenguaje en el poema. El grito se trae abajo la consagración académica de la palabra y eleva su resonancia ruidosa como la alternativa

elegida para *cantar* lo humano, o lo que queda por decir de él. El grito aparece para exponer su ininteligibilidad como la brecha entre lo que se intenta decir y lo que no se puede llegar a decir respecto a la condición humana. En el grito la palabra se deshace y, a la vez, se expande como una materialidad que desde su informidad seduce al lector. El grito, por lo tanto, es el *único lenguaje* que queda en pie, por debajo de todas las demás expresiones que han sido desactivadas por la carga emotiva de la subjetividad lírica.

En la poesía de Vallejo, la carga emotiva opera, por cierto, como un exceso que extralimita las condiciones del ser, comprometiendo su integridad, desdibujando su naturaleza pensil frente al lenguaje, volviéndolo tan permeable que las palabras también se comportan como un exceso que lo atraviesa y lo sobrepasa. Esta es, dicho sea de paso, otra manera de comprender la vitalidad en la escritura poética vallejana, pues la intención de exponer aquel desencuentro de excesos responde a la necesidad de pasar del lenguaje a la materia verbal, un tránsito que se apresta como el paso obligado si se busca esencializar cualquier abordaje sobre el hombre<sup>23</sup>. Visto así, el exceso afectivo del yo lírico opera también como una nueva escritura porque reseñala críticamente las palabras que custodiaban el sentido de humanidad desde el afán más pretensioso, el académico. Esta nueva escritura puede ser denominada de varias formas, como lo vimos con Barthes: es un *desorden* que atraviesa y sobrepasa al lenguaje, fomentando en el dominio del poema una contra-comunicación, algo palpable en la sensación de entrampamiento que se desprende de los saberes enumerados. Puede ser también un *devenir* dado

---

<sup>23</sup> Se toma como referencia la idea del exceso trabajada por Roberto Paoli (1988), quien apunta: «El discurso de Vallejo guarda siempre un máximo de tensión, como si fuere producto de la experiencia de un exceso, que sólo puede traducirse en otros excesos: exceso del lenguaje...» (p. 950).

que muestra al lenguaje en un movimiento regenerador, con la ayuda de las marcas estratégicas del escribir, el leer y el decir, las llamadas a vitalizar la socialización del yo lírico. Y es un *delirio* que dialectiza todas las realidades expresivas problematizadas en el poema, haciéndolas resonar entre sí para aprehenderlas como una materialidad deconstruible y objetivable.

Entre otras imágenes vallejianas que objetivan el entrampamiento cognitivo y expresivo de la condición humana tenemos la del libro que retoña del cadáver tras la batalla, en el poema «Pequeño responso a un héroe de la República», y la del cadáver que vuelve a la vida después de que todos los hombres del mundo se reúnen para demandárselo, en el poema «Masa». La primera imagen plantea la tensión entre dos materializaciones opuestas en su destino: la desintegración del cadáver que termina de morir en la conciencia de los que lo contemplan –«y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento»– y el libro que contiene los sueños que el héroe escribía o leía y que quedan como el único testimonio de vida tras la práctica autodestructiva del hombre, un testimonio que buscará hacerse un lugar –retoñar– en medio del lenguaje de la muerte, que es el olvido (Vallejo, 1988, pp. 245-246). Mientras que la segunda imagen es un buen ejemplo del código vitalista vallejiano, dado que se le otorga una fuerza sobrenatural a la voz colectiva que hace retroceder a la muerte. Desde luego, la gran muerte que ha sido metaforizada ahí va más allá de la escena bélica y es la que somete a los hombres al individualismo más desenfrenado, el mismo que ha sido revestido con el nombre del progreso en el marco de la modernidad capitalista. Las palabras que retumban sobre el cuerpo muerto son las que liberan otra batalla, la que aspira a construir una verdadera experiencia de comunidad entre los hombres y que se ve graficada en la última



escena del poema: el que acaba de recobrar la vida abraza al primer hombre y se echa a andar (247-248).

Por otro lado, son conocidos los instantes de la poesía vallejiana en los que la subjetividad lírica rompe en crisis cuando se enfrenta a prácticas como la escritura y el habla: expulsando espuma, atorándose, sondeando lo más instintivo en ella («me siento puma»), escindiéndose entre la intención y la imposibilidad a través de una voz retraída hasta su realización balbuceante («la toz hablada»). A todo esto hay que sumar el gesto autofágico que pone en evidencia que dicha subjetividad no ha resuelto su socialización mediante las prácticas en cuestión: «Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,/ carne de llanto, fruta de gemido,/ nuestra alma melancólica en conserva»<sup>24</sup>. En otro poema el gesto autofágico aparece como sigue: «¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!/ ¡Si después de las alas de los pájaros,/ no sobrevive el pájaro parado!/ ¡Más valdría, en verdad,/ que se lo coman todo y acabemos!»<sup>25</sup>. Este par de textos de *Poemas Humanos* sugiere una intensificación de la crisis, dado que del autodevoramiento de una individualidad se pasa al devoramiento de bocas múltiples que arrasan con el mundo. La destrucción total es el resultado de una subjetividad lírica que ha radicalizado su angustia respecto a la experiencia que le depara el lenguaje, una experiencia que parece reducirse al amontonamiento y a la aceleración, rasgos palpables de una realidad moderna moldeada por el ruido<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> En «Intensidad y altura» (pp. 183-184).

<sup>25</sup> En «¡Y si después de tantas palabras» (pp. 194-195).

<sup>26</sup> No deja de ser curioso el contraste entre esa palabra que no se sabe si sobrevivirá y las otras «tantas palabras», pues ilustra una tensión importante de la estética vallejiana, a saber, entre una gran intuición sobre el mundo –basada en el ideal de lo unitario, eterno, infinito y universal– y una racionalidad que somete al hombre a la dispersión y a la distorsión, convirtiéndolo en un agente del caos. Esta tensión es rescatada por Américo Ferrari (1997),

Un comentario especial merece lo que acabamos de denominar como el retraimiento balbuceante de la palabra vallejiana. Desde la lógica metapoética, cuando la ficcionalización refiere un balbuceo está proyectando en el fondo dos ideas en torno al lenguaje. La primera de ellas tiene como inspiración la analogía entre el poeta y el niño planteada por Baudelaire y sugiere que desde el ejercicio inventivo de la poesía es posible recobrar un tipo de infancia que ya hemos definido antes como un posicionamiento creativo y lleno de asombro frente a la realidad. El poeta-infante es un deconstructor lúdico porque comparte con el lector el desaprendizaje y el reaprendizaje de las palabras. El poeta-infante induce al lector al balbuceo, *replegándolo* hacia una infancia creativa y, al mismo tiempo, *devolviéndole* la infancia del lenguaje a partir de la circunstancia iniciática que depara el poema.

La segunda idea se inspira en la analogía entre el poeta y el convaleciente planteada por Eagleton. La poesía es la enfermedad del lenguaje, porque la desencaja de su habitual instrumentalidad. El lenguaje *contaminado* por la poesía se muestra como una iniciación que provoca una necesidad de conocimiento, similar a la necesidad que siente el convaleciente de reaprehender el mundo. La enfermedad de la poesía, en ese sentido, es un ejercicio intenso de interiorización que consiste en romper el bienestar del equilibrio y volcarse hacia los extremos, una extralimitación asumida como una experiencia de reinvención que compromete nuestro lugar en el lenguaje. Un

---

quien advierte precisamente una gran riqueza en los poemas vallejanos que la sugieren: «En el umbral de ese callejón sin salida que representa la limitación y la dispersión de las palabras frente a la infinitud y a la unidad de la intuición poética, se requiere toda la fuerza y el heroísmo de un gran poeta para ir más allá del silencio». Luego añade: «Se trata, pues, de buscar un equilibrio entre el mundo finito de las palabras y el universo infinito de la intuición poética, que se traduce directamente en emoción. Este equilibrio es una tensión» (pp. 206 y 208).

cuerpo enfermo en el lenguaje es un cuerpo balbuceante, dicho balbuceo se consagra en una *forma superior* debido a que se deja apreciar como el sonido deconstructivo del lenguaje. La enfermedad del lenguaje también repercute en el lector, quien queda *indispuesto* en la medida de que es privado de una disposición conveniente respecto al lenguaje y es forzado a ensayar nuevas maneras de concientizarlo.

Otro ejercicio de conciencia metapoética interesante sobre la extralimitación de la condición humana y su irremediable fragmentación es el siguiente texto de *Poemas humanos*, en el que de nuevo aparece como un rasgo determinante la estrategia deconstructiva de las interrogantes:

¿Qué me da, que me azoto con la línea  
y creo que me sigue, al trote, el punto?

¿Qué me da, que me he puesto  
en los hombros un huevo en vez de un manto?

¿Qué me ha dado, que vivo?  
¿Qué me ha dado, que muero?

¿Qué me da, que tengo ojos?  
¿Qué me da, que tengo alma?

¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo  
y empieza en mi carrillo el rol del viento?

¿Qué me ha dado, que cuento mis dos lágrimas,  
sollozo tierra y cuelgo el horizonte?

¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar  
y río de lo poco que he reído?

¿Qué me da, que ni vivo ni muero?

(Vallejo, 1988, pp. 192-193)

Sale a nuestro encuentro, otra vez, una organización hecha a partir de pares versales, lo que ofrece una mayor dinamización de los significados. La paridad, en efecto, agiliza la operación de desdoblamiento que la subjetividad lírica pone en marcha. La composición inicia con una figuración metonímica de causa y efecto, dado que el primer par versal se erige en el estímulo que activa la significación de los demás pares. En este primer par se reconoce a un yo lírico que ha sido objetivado –cazado– por el propio acto de la escritura. Esta imagen trae consigo una inversión muy particular, pues si en los poemas que se analizaron antes ese yo se jugaba la significación desde las ideas sobre el lenguaje que desmantelaba y recomponía, ahora es el turno de la materialidad prensil del lenguaje –«la línea» y «el punto»– que va en búsqueda de la subjetividad, acorralándola, dejándola sin salida, entrampándola.

La inversión descrita deja dos consideraciones metapoéticas importantes. Primero, el yo lírico se desdobra para referir su propia constitución como una materialidad vulnerable en medio de otras dos: la materialización del escenario moderno al que pertenece y la materialización del quehacer poético

que lo posiciona en dicho escenario. Entonces, se trata, por un lado, de una realidad moderna que provoca el caos identitario del yo lírico haciendo palpable su poder desnaturalizador, y por el otro, de la experiencia poética desde la que se intenta construir una perspectiva diferente del lenguaje y del conocimiento a partir de ese caos. Tal perspectiva diferente sugiere las mismas sospechas para el lector que advertíamos en el primer poema de Vallejo que revisamos: o es una perspectiva capaz de revitalizar la socialización del yo lírico en el escenario aludido o es una perspectiva que fuerza al yo lírico a un *no-lugar* o a una marginalidad en la que solo puede reconocerse como una entidad extrañada y peleada con los significados, siendo el «¿qué me da?» repetitivo la marca textual de ese extrañamiento y de ese vaciamiento.

Y segundo, el componente rítmico vuelve más crítico el entrampamiento del yo lírico *en manos* del lenguaje. La marca «al trote» en el segundo verso es la clave para reconocer la fuerza subversora del ritmo, fuerza que concreta referencias tan extremas como la figuración antitética del penúltimo par versal que radicaliza el caos identitario: «¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar/ y río de lo poco que he reído?». La premisa que se asoma aquí, señalada ya para las estéticas de González Prada y de Eguren, es que repensar al lenguaje se constituye en un gesto profundamente rítmico, porque se trata de intuiciones múltiples movilizándose y friccionando entre sí, incluso contradiciéndose. Esto último se aprecia muy bien cuando la subjetividad caótica parece descubrir para sí la corporalidad que la contiene, por lo que tiene que nombrar dicha corporalidad, reconquistar su materialidad desde las palabras, aunque estas palabras solo atinan a signar la dispersión de aquella materialidad, a dismantelarla desde sus exterioridades y esencialismos:

«¿Qué me da, que tengo ojos?/ ¿Qué me da, que tengo alma?». El acto del nombrar se vuelve subversor y contradictorio porque ya no cohesiona y ordena los significados, sino más bien los enrarece, los hace colisionar.

Al final, las dos sospechas quedan intactas, desafiándose permanentemente. Desde la dialéctica vitalista vallejana, la sensación de entrampamiento del yo lírico se transformaría en una forma genuina de conocimiento y de lenguaje, dado que dudar del cuerpo implica también renombrarlo, y renombrar implica a su vez disponer lo resignado para otros. El yo lírico tentaría su anclaje social renovador una vez que ha reaprendido –para él mismo y para los demás– a producir conciencia sobre las palabras. Mientras que desde una postura mucho más radical, lo que quedaría al final es un cuerpo huérfano sin un lenguaje que lo ordene. Lo que quedaría es vaciamiento y nostalgia de consistencia humana, algo que además sugiere la brecha insalvable entre la subjetividad caótica y los demás hombres: «¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo».

La conciencia metapoética ofrece una sistematicidad muy elaborada cuando estéticas como las de Vallejo proponen una reflexión que asocia las nociones de trabajo, creación, ritmo y sociedad. Un buen ejemplo de esta asociación es el texto «El cinema.-Rusia inaugura una nueva era en la pantalla», donde el autor comenta la película *La línea general*, de uno de los mayores exponentes del cine soviético, Sergei Eiseinstein, director también de la obra maestra *El acorazado Potemkin*. Vallejo afirma que la película plantea una estética del trabajo, constatable no solo a nivel temático –el «mecanismo social» del trabajo que forja el sentido de la colectividad, el «drama social» provocado por la explotación y la distribución desigual y arbitraria de la riqueza,

las características del «mito de la producción», la tecnificación industrial, la participación del aparato estatal—, sino también a nivel de la composición, puesto que las imágenes logradas, los medios empleados, la técnica cultivada y los fines perseguidos en la obra consiguieron revolucionar el lenguaje fílmico de la época. Del acercamiento a la película se desprende la consideración vallejana de que el trabajo es «el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos» (Vallejo, 2002e, p. 152).

Lo primero que salta a la vista es la elección crucial, por parte del poeta, de exponer la idea del trabajo en términos de un acto creador matriz, de modo que para él la creación es la experiencia del ingenio y la fuerza revitalizadora que atraviesa todas las facetas del hombre. El potencial creativo del trabajo pasa por dinamizar y engranar todas las actividades del hombre hasta consolidar el aparato social que le brinde las coordenadas para su devenir histórico. Solo desde esta perspectiva se entiende que la faceta artística es una de las versiones más significativas y reveladoras de dicho potencial, por ello Vallejo no duda en afirmar que el trabajo es la «sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte» (p. 152). Por otro lado, en esta forma de pensamiento hay lugar para el ritmo, que es elevado a la condición de un fundamento importante dentro de la idea del trabajo como creación matriz: «No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)» (p. 152). El ritmo opera desde el centro de la dinamización productiva de la sociedad y desde el centro de la fuerza creadora del poema. El ritmo, en

ese sentido, restituye la organicidad del quehacer poético, toda vez que provoca en todo momento el engranaje de ambos centros<sup>27</sup>.

En el texto aparece, además, una valoración bastante llamativa que ilustra las expectativas ideológico-revolucionarias del autor: la evolución tecnológica que llegó con el cine hablado no se constituye en un aporte significativo para la estética fílmica rusa, dado que la inclusión del factor de la palabra a viva voz, y por ende la configuración del nivel dialógico, genera filtros idiomáticos e impone barreras culturales que separan a los pueblos (p. 147). El mismo reparo tuvo para la poesía, cuando en otras ocasiones expresó su deseo de que la palabra dedicada a los trajines de la ficción poética supere algún día su realidad idiomática y produzca una emoción universal desde un lenguaje unificado. Más allá del carácter utópico de tales observaciones, lo cierto es que se advierte en ellas la expectativa por una experiencia estética que renueve, a gran escala, los vínculos entre el arte y la sociedad. Una experiencia cuyo signo artístico se convierta en un *signo total* capaz de reinventar en todo momento, superando cualquier tipo de contexto o paradigma cultural, la relación entre el hombre y el lenguaje.

---

<sup>27</sup> Luis Alberto Castillo (2015) realiza un análisis necesario por lo novedoso sobre las condiciones de producción de la poesía de Vallejo, asumiendo el rol decisivo de la imprenta, en el caso específico de *Trilce* y sobre todo de *España, aparta de mí este cáliz*. Castillo sostiene que el poeta vanguardista cultivó una estética del trabajo con la que aspiró a la reorganización social a través del arte. Desde la sensibilidad vallejana, influenciada por la ideología marxista, el trabajo se constituye en el modelo del ser social, de modo que el hombre explora al máximo su vitalidad en una dinámica colectiva que desarrolla todas sus facetas productivas, convirtiéndose en un agente politécnico o multifuncional. Es así como *Trilce* y *España aparta de mí este cáliz* se erigen en las expresiones claves de aquella estética del trabajo, ya que *encarnaron* todas estas expectativas al haber conseguido que el poeta se involucre en los mismos procesos de producción de ambas obras y, a su vez, haya conseguido una comunidad laboral para la misma tarea, pues involucró a presos para la publicación de la primera y a soldados de la república española para la segunda. De esta manera, las palabras que conforman ambos libros llegaron a materializar realmente un alcance social universal.



Problemáticas de este tipo se constituyeron seguramente en las estimulaciones necesarias para que poetas como Vallejo comprendieran que la dimensión social de las palabras era el blanco ideal para accionar la revitalización de las mismas. Y la estrategia ya la conocemos: atender contra sus abstracciones cómodas, partiendo del hecho de que dejan de existir cuando su materialidad misma no estimula significación, vale decir, cuando no se muestran como construcciones que dejan abiertas las interrogantes por las condiciones en las que son producidas, por los efectos de su alcance, e incluso por aquel agente receptor que las recibe. Atentar contra aquellas abstracciones es una manera de rematerializarlas, y con ello lograr una activación más profunda del lenguaje. Las palabras, así, ganan densidad, *pesan* en el razonamiento del lector, hasta convencerlo de que la poesía, como sostiene Eagleton, antes que ser un lenguaje que recrea el mundo, quiere mostrarse como *un lenguaje que se crea*. En notas como «Universalidad del verso por la unidad de las lenguas», Vallejo (2002f) resume muy bien su estrategia:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere (p. 408).

Si traducimos esta justificación de la vitalidad y la organicidad del poema consiste en la gran posibilidad de *abismar* en su dominio las expectativas cognitivas y comunicativas de los agentes poéticos, de modo que tanto el yo lírico como el lector reconocen en el artefacto verbal ficcional un verdadero

acontecimiento social. Y es un acontecimiento en la medida de que los induce a repensar la situación particular de lenguaje que comparten en ese momento y a arriesgar el lugar que ocupan en el lenguaje. Lo interesante de la vitalidad y la organicidad en la poesía de Vallejo es que ofrece una visión más amplia en la que aparecen otras circunstancias y agentes sociales: «Vi que en tus sustantivos creció yerba» se lee en un poema dedicado al proletario bolchevique<sup>28</sup>. O cuando se trata de graficar la situación de los mineros, los llamados «creadores de la profundidad», aparecen estos versos:

¡Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios!

[...]

¡Son algo portentoso, los mineros

remontando sus ruinas venideras,

elaborando su función mental

y abriendo con sus voces

el socavón, en forma de síntoma profundo!<sup>29</sup>

En los hombres de socavón *vibra* la fuerza creadora, motivo suficiente para eclipsar su labor con la del poeta. La superposición de estos roles proviene de una operación dialéctica que edifica la idea de un hombre multifacético en su productividad y forjador de una sensibilidad social siempre en movimiento. Para esta operación, el bolchevique, el minero y el poeta enuncian y accionan, desde habilidades y técnicas particulares, la refundación constante del sentido de colectividad. Las plantas y los animales que brotan de

---

<sup>28</sup> En «Salutación angélica» (Vallejo, 1988, p. 154).

<sup>29</sup> En «Los mineros salieron de la mina» (Vallejo, 1988, pp. 156-157).

las voces de los mineros son las marcas que metaforizan un potencial creativo subversor, dado que el vigor mental y la capacidad inventiva no recaen en el típico agente social intelectual encerrado en sus abstracciones, sino más bien en los agentes y en los oficios que construyen comunidad desde las prácticas cotidianas más demandantes de valor y entrega. El vitalismo poético vallejiano desactiva la mirada restrictiva que ve en estos agentes una *mano de obra*, cuyo único lenguaje dispuesto para la construcción de la sociedad se limita al despliegue físico; por encima de la mano está en realidad la voz que *abre el socavón*, vale decir, la voz que explora las fibras de integración *más hondas* entre los hombres. Este poema, en suma, saca a relucir la función finalista del pensamiento revolucionario que defiende Vallejo y con el que se reconceptualiza la poesía a partir de un sentido más englobante de productividad, lo que dicho sea de paso lo acerca una vez más a la visión gonzalezpradiana.

Se había señalado al inicio de este capítulo que el mensaje, la técnica y el lenguaje son los tres factores que, entrettejidos, interpelan al lector, desde la conciencia metapoética que se edifica en los poemas de Vallejo. Toca ahora realizar un apunte necesario sobre la técnica y su inclusión en la configuración de esta estética vitalista. Cuando Vallejo observa que la productividad moderna se consagra a través de la sofisticación y masificación de las técnicas, lo que se traduce en el poder de mediación de las máquinas entre el hombre y el progreso, alza la voz crítica frente a la idealización, en código divinizador, del rol de aquellas en la sociedad y, de forma más concreta en el imaginario de los artistas. Afirma que las máquinas no deben ser elevadas como los signos absolutos de la belleza y del poder dentro de las dinámicas modernizadoras,

justo donde los hombres corren el peligro de mimetizarse en rutinas laborales esclavizadoras. Se lee en unos versos de Vallejo, por ejemplo: «Crece la desdicha, hermanos hombres,/ más pronto que la máquina, a diez máquinas»<sup>30</sup>. Las máquinas merecen más bien un lugar dentro de las manifestaciones estéticas del artista como las construcciones que revelan una «mayor eficiencia creadora», desde su innegociable condición de instrumentos de producción económica<sup>31</sup>. Dicha eficiencia, en efecto, debe rescatar de la tecnificación de las invenciones materiales un gesto de integración, de cercanía, entre los hombres, antes que la explotación y la concentración individualizadora de la riqueza, signos patentes de la lógica capitalista.

Ahora bien, en cuanto a la tecnificación de la obra de arte, cabe recordar la postura de Mariátegui, en sintonía con el pensamiento vallejiano: no todo arte nuevo es revolucionario. El Amauta advirtió que el mundo contemporáneo estaba regido por dos tipos de almas: las revolucionarias y las decadentes. Solo las primeras tienen el temple necesario para producir un arte nuevo en el que se complementa técnica y espíritu<sup>32</sup>. Técnica menos espíritu es solo novedad, trazo irreverente. En cambio, cuando el espíritu –la sensibilidad, la visión– hace de la técnica la estrategia de significación que resocializa a los agentes involucrados, pone a pensar al artista y a su público en la condición y en la expectativa de interacción con que llegan al contacto. Y el ponerlos a

---

<sup>30</sup> En «Los nueve monstruos» (Vallejo, 1988, p. 170).

<sup>31</sup> En «Estética y maquinismo», donde arremete contra los cantos futuristas de Marinetti porque se limitan a la exaltación de la novedad tecnológica (Vallejo, 2002g, pp. 402-403). Su crítica a otros ismos se aprecia de modo contundente en «Autopsia del surrealismo», donde ubica al surrealismo como parte de una tendencia de época que fracciona desmedida, efímera y superficialmente los saberes y las actividades en la sociedad capitalista, lo que probaría la decadencia espiritual de esta. Vallejo encuentra en el surrealismo todas las señales del paradigma decadente que abre el siglo XX: la elaboración de una fórmula estilística y su estandarización –«simple fábrica de poemas en serie»–; su inclinación anarquista y nihilista, pese a su acercamiento a los ideales marxistas (Vallejo, 2002h).

<sup>32</sup> En «Arte, revolución y decadencia» (Mariátegui, 1979, p. 18).

pensar de ese modo es, a final de cuentas, una manera de recobrar la organicidad de la experiencia artística.

Sostendrá Vallejo, por su parte, que el grado de innovación técnica en la poesía no pasa solo por incorporar los vocablos que representan las nuevas prácticas económicas, científicas, políticas y sociales que conducen el destino de las sociedades modernas. Si bien estas incorporaciones suponen la ampliación y el enriquecimiento del registro poético, conformarse con estas evidencia un enfoque restringido que aísla al recurso lingüístico, concentrando el valor de la novedad en esa reducción expresiva. Un lenguaje poético vitalista y orgánico demanda, en cambio, un enfoque realmente integrador que ubique a la palabra como el elemento de una tecnificación capaz de producir una «sensibilidad auténticamente nueva». Y esto ocurre cuando la imaginería en el interior del poema se dispone como la experiencia de significación que resocializa a la comunidad receptora al ensayar con ella una nueva conceptualización del progreso que alienta el reposicionamiento del hombre frente a la razón y al lenguaje:

El radio, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir «radio», a despertar nuevos tempestades nerviosas, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice «avión», poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva (Vallejo, 2002i, p. 435).

Este fragmento de «Poesía nueva» es profundamente revelador. En él encontramos, efectivamente, la resignificación de la idea de progreso, tan cara para el sistema-mundo moderno, despojándola de su chiché consumista-materialista —la posesión material codifica al individuo y lo devuelve a la sociedad convertido en *un grado* de clase y empoderamiento económico—, y reconfigurándola como aquella experiencia comunitaria de dinamización, extralimitación y potencialización del lenguaje. De modo que si el arte poético de la época aspiraba a una reorganización de la *praxis* vital del hombre, como reclamaba el espíritu vanguardista, no lo lograría solo haciéndose *un* lugar y desacomodando la posición conquistada de las otras formas de conocimiento que organizaban y normaban dicha *praxis*; sino también proponiendo, con una novedosa e impredecible carga significativa, un conocimiento sobre el lenguaje, lo que a su vez supone un conocimiento sobre los demás conocimientos. Entonces, con la poesía tenemos una metaconciencia, un metalenguaje, un metaconocimiento: las caras de un mismo acontecimiento que nace de una de las vías más deconstructivas de la razón: la ficción.

La reconceptualización del progreso apela en la cita al fundamento rítmico que aparece otra vez para desarrollar la visión vallejiana sobre la poesía. En frases como «temples nerviosos» y «emoción aviónica» se reconocen las marcas de una estética de la vibración y del movimiento. Será una premisa de esta estética que la integración de los hombres mediante la palabra poética viene a ser, entonces, una *conquista rítmica* de la razón y del lenguaje. En otros escritos, la misma estética vallejiana llamará «tono» o «timbre humano» a la energía intraducible que da cuerpo y consistencia al

poema, y que reúne y organiza a las palabras gracias a los «movimientos emotivos» del poeta, donde la técnica está al servicio de la vitalidad y la organicidad, y no al revés<sup>33</sup>. El ritmo, así, se constituye en una de las máximas realizaciones de la tecnificación poética moderna. El ritmo, así, se despliega como el punto de encuentro entre el hombre y la palabra. Desde la concientización rítmica de la palabra, Vallejo diseñará la proyección de una sensibilidad social universal: «Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones./ Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres»<sup>34</sup>.

Retomamos, para concluir, «Función revolucionaria del pensamiento» (2002d) con el fin de acercarnos a otra idea importante de Vallejo: la función política del pensamiento revolucionario debe crear una doctrina y debe generar una práctica de la misma. El intelectual debe ser un creador y un actor de su pensamiento. Y debe ser el agente que reaccione contra las formas tradicionales de producción del pensamiento en pos de nuevas formas y procesos de creación intelectual (pp. 371-372). Extrapolando estas consideraciones al terreno del arte poético, nos animamos a sostener que fue parte de la fundación de la modernidad de la poesía peruana la constitución de una *función política de lo poético*, en el sentido revolucionario explicado, toda vez que para comprender la real dimensión de dicha fundación no basta con las renovaciones a nivel temático, rítmico-sonoro, figurativo-simbólico y

---

<sup>33</sup> En «Electrones de la obra de arte» (Vallejo, 2002j) y «Contra el secreto profesional» (Vallejo, 1986).

<sup>34</sup> En «Poesía e impostura» (Vallejo, 2002k, p. 409). En «El duelo entre dos literaturas», la proyección se reviste de sentencia: «El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada [...] El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra –forma de relación social la más humana entre todas– ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos» (Vallejo, 2002l, pp. 431-432).

estructural que tomaron forma en el poema y abrieron el camino hacia nuevas estéticas; también fue imprescindible la edificación, por parte de los escritores, de una *doctrina poética*, en el sentido de una producción reflexiva con la energía suficiente para repensar y redefinir las ideas en torno a la poesía misma como una experiencia regeneradora del lenguaje y de la razón, de la resocialización de los agentes productores y consumidores de arte, y de la misma concepción de cultura y su complejo despliegue dentro de las coordenadas de la modernidad.

El recorrido por las escrituras ficcionales y no ficcionales de Vallejo ha evidenciado el entrelazamiento de las tres conciencias metapoéticas, aunque el alcance de cada una de ellas no es el mismo. Existe un énfasis mayor por la exploración de la interioridad del lenguaje, es decir, por el nivel metapoético intermedio. De manera que Vallejo insiste en exponer la operatividad del lenguaje en su máxima radicalización cuando grafica el paso de la condición de la palabra a la condición de la materia verbal, con el fin de repensar y refundar dicha materialidad. Cuando expone el acto de la escritura como un desorden profundo, que contracomunica, que *delira* para hacer friccionar todas las realidades expresivas posibles desestabilizando la sensación de un posicionamiento firme en el lenguaje por parte del lector. Cuando induce a este mismo lector a un *no-lugar* o a una marginalidad desde la que tiene que conquistar nuevas perspectivas en torno al lenguaje y al conocimiento, pese a que uno de esos intentos pueda llevarlo a concebir el poema como una zona desterrada del significado, debido a los objetivos tan distintos e incluso incompatibles que la ficción proyecta. En suma, el gran potencial metapoético



de las escrituras vallejanas pasa por proponer que entrar y salir por las ideas y por las formas del lenguaje es un acto irreverente y contestatario de creación, por lo que el mínimo asomo de una problematización entre esos tránsitos es un gesto esencialmente poético.

## **CONCLUSIONES**

### **PRIMERA CONCLUSIÓN**

La fundación moderna de la poesía peruana, que abarca las primeras décadas del siglo XX, es un acontecimiento trascendental dentro del proceso literario peruano que necesita ser abordado desde nuevas perspectivas de estudio. Por ello, se ha propuesto en esta investigación la existencia de una conciencia metapoética asumida como uno de los principios claves de la modernización de la tradición poética en cuestión. Dicha conciencia es entendida como una particular configuración del poema que proyecta una serie de referencias sobre la experiencia de lo poesía y los agentes, los elementos y los actos que le dan vida. Esta configuración ficcional revela, además, el desarrollo de una línea de pensamiento en torno a lo poético, por parte de los diversos escritores de la etapa aludida, gestores de una producción ficcional y ensayística que se caracteriza por una correspondencia permanente. De este grupo de autores se tomó como objetos de estudio la producción de Manuel González Prada, José María Eguren y César Vallejo, tres figuras centrales que se consolidaron en las voces fundacionales más representativas del horizonte moderno de la poesía peruana.

### **SEGUNDA CONCLUSIÓN**

La conciencia metapoética se organiza en tres grandes orientaciones o modalidades. La primera modalidad tiene como punto de referencia la interioridad del yo lírico, explorando así el nivel más profundo de la cuestión

poética. Lo que esta ficción particular muestra es a un yo lírico que apela a una autoexploración constante para problematizar su forma de interactuar con el mundo y los medios expresivos que emplea para ese fin. Parte de la autoexploración que lleva a cabo pasa también por interactuar con la idea de receptor que proyecta. De esta manera, el texto metapoético evidencia una interpelación constante a ese otro agente para que juntos repiensen la circunstancia ficcional que los une y la experiencia de lenguaje que comparten.

### **TERCERA CONCLUSIÓN**

La objetivación de los agentes poéticos mencionados ofrece diversos rasgos a tomar en cuenta. En el caso del yo lírico, se trata de un agente que asume el rol de operador del lenguaje y del conocimiento. La significación que despliega bajo la forma de una conjetura, un ensayo o una tentativa de sentido también lo muestra como un agente pluralizado con múltiples conciencias, como si liberara diversos ejercicios de razonamiento que se superponen y friccionan. Del mismo modo, le hemos atribuido la condición de una subjetividad, puesto que se deja apreciar como un posicionamiento que revela las expectativas, los contrastes y las tensiones de su experiencia de significación, una experiencia que es puesta a prueba constantemente.

### **CUARTA CONCLUSIÓN**

La segunda modalidad metapoética objetiva los elementos y los actos propios del quehacer poético. Dado que explora, por intermedio de estos elementos y actos, la interioridad del lenguaje se encarga de acercarnos al nivel intermedio de la cuestión poética. Lo que se busca con esta objetivación es exponer la

operatividad de ese quehacer en el mismo instante de su realización, de modo que la palabra y los diversos actos que la activan, como el escribir, el decir o el leer, dan cuenta de un devenir, esto es, de una experiencia de significación que lucha por llegar a una expresión concreta, y desde esa tentativa o ensayo negocia su aprehensión con el lector.

## **QUINTA CONCLUSIÓN**

La operatividad aludida es una referencia importante porque se la aprovecha para plantear una simulación particular, que consiste en forzar a los agentes poéticos a una especie de *no-lugar* desde donde el lenguaje es apreciado primero neutralizado en sus fundamentos ordinarios y después demandando ser lenguaje de nuevo a partir de la problematización en la que ha caído. Entonces, según esta segunda lógica metapoética, para que el lenguaje que ha sido extralimitado o descentrado por la fuerza de la ficción vuelva a ser una experiencia de conocimiento y no solo un soporte para el conocimiento, primero debe ensayar su reingeniería desde ese *no-lugar*.

## **SEXTA CONCLUSIÓN**

La tercera modalidad metapoética proyecta la experiencia de la poesía como un acontecimiento que desborda las pretensiones cognitivas y expresivas del poeta. Dado que se trata de la exploración del nivel más superficial de la cuestión poética las interioridades del yo lírico y del lenguaje se dejan de lado. Una estrategia clave de objetivación de esta modalidad es la figuración animista de la poesía, que tiene por finalidad revelarla como una gran fuerza creadora que interpela a la fuerza creadora del poeta. Es a partir de esa

interpelación que el poema se exhibe como el espacio donde ambas fuerzas creadoras friccionan.

### **SÉPTIMA CONCLUSIÓN**

Una idea fundamental que se desprende de la tercera modalidad metapoética es que la poesía se erige en una forma de conocimiento que desestabiliza críticamente los otros conocimientos y lenguajes de la sociedad moderna. En tal sentido, son diversas las referencias ficcionales donde la poesía es asumida como algo que empieza a reconocerse cuando los conocimientos del yo lírico sobre la sociedad, la cultura, la modernidad o la identidad se convierten en el blanco de indagaciones profundas y múltiples. La versión más radical de la idea en cuestión se da cuando el poema escenifica la desarticulación o el desmontaje total del lenguaje, porque lleva al lector a preguntarse si el lenguaje puede seguir existiendo en una circunstancia que no involucra aparentemente conocimiento y comunicación.

### **OCTAVA CONCLUSIÓN**

Manuel González Prada es el primer autor elegido para poner en práctica la hipótesis de una conciencia metapoética que funda la modernización de la poesía peruana, dado que es el exponente ideal de aquella transición de paradigmas entre el siglo XIX y XX. Desde la lógica metapoética que se puso a prueba importa sobre todo destacar los siguientes rasgos de su ficción: a) la experiencia poética es productiva porque se entrega a una redefinición donde intervienen las otras formas de conocimiento que orquestan la modernidad, b) la modernización que brinda la poesía pasa por sugerir que la relación entre el

hombre y el lenguaje es una reinvención constante, c) si la poesía depara una experiencia moderna es porque provoca la autoexploración y la imbricación de los conocimientos para ganar una perspectiva mayor de lenguaje, y d) el ritmo supera su condición de rasgo formal y se consagra como un fundamento que estimula la exploración de la idea de poesía desde los mismos dominios ficcionales.

### **NOVENA CONCLUSIÓN**

José María Eguren es el segundo autor elegido porque identificamos una visión multidimensional sobre lo poético. La multidimensionalidad es una manera de llamar a la interpelación y a la refundación que se provocan entre sí la racionalidad y el lenguaje. En los textos metapoéticos del autor es común advertir una intuición que promueve esas acciones con el afán de poner a prueba las coordenadas conceptuales, afectivas y sensoriales del lector. Otro fundamento de la multidimensionalidad de la palabra poética es que esta se consolida en un metalenguaje que orquesta las demás expresiones artísticas. Dicha orquestación es definida estratégicamente por el mismo Eguren como lirismo, noción que le sirve para sugerir que tales expresiones artísticas, cuando se reinventan entre sí, revitalizan la idea de lenguaje que el lector posee. De todo lo anterior se deduce que la poesía se erige en una especie de *zona franca* donde se encuentran y friccionan todas las fuerzas creadoras.

### **DÉCIMA CONCLUSIÓN**

El tercer y último autor estudiado es César Vallejo, de quien se rescató la configuración de una estética vitalista que propone la revolución del arte a partir

de su articulación con las demás facetas productivas que dan cuerpo a la sociedad. La poesía, pensada en estos términos, tiene el poder de intervenir, con una auténtica fuerza cognitiva y comunicativa, la sensibilidad del hombre. Y esta intervención apunta, precisamente, a exponer en el propio dominio ficcional que la extralimitación del lenguaje es un gesto creativo esencialmente contestatario, frente a la automatización desnaturalizadora de la palabra empeñada al ideal moderno del progreso. En tal sentido, son diversos los textos metapoéticos vallejianos donde una performance particular promueve el afloramiento de los elementos, los actos, los agentes y la propia idea de lo poético, como recorridos por los que transitará una significación que negocia con el lector una nueva perspectiva respecto al lenguaje y al conocimiento. El potencial metapoético de la ficción vallejana también pasa por repensar y redefinir la resocialización de los agentes productores y consumidores de arte, y de la misma concepción de cultura y su complejo despliegue dentro de las coordenadas de la modernidad.

## **DÉCIMO PRIMERA CONCLUSIÓN**

Es fundamental para la comprensión de la conciencia metapoética reconocer la correspondencia intensa entre la producción ficcional y la producción ensayística de los autores estudiados, lo que dicho sea de paso contribuye a repensar el estatuto ficcional del fenómeno poético a partir del encuentro de diversas discursividades.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

EGUREN, JOSÉ MARÍA

- 1974 *Obras completas* (edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Mosca Azul Editores.
- 2005 *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- 2005a «Notas rusticanas». En: *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 306-309.
- 2005b «La Esperanza». En: *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 316-317.
- 2005c «Línea. Forma. Creacionismo». En: *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 268-272.
- 2005d «Línea. Forma. Creacionismo». En: *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 259-362.
- 2005e «Arte inmediato». En: *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 310-311.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

- 1985a «Libertad d' escribir». En: *Obras* (prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo I, Vol. I. Lima: Ediciones COPÉ, pp. 149-162.
- 1985b «Escribas y retóricos». En: *Obras* (Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo I, Vol. I. Lima: Ediciones COPÉ, pp. 355-359.
- 1985c «Notas acerca del idioma». En: *Obras* (Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo I, Vol. I. Lima: Ediciones COPÉ, pp. 254-268.



- 1985d «La poesía». En: *Obras* (Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo I, Vol. I. Lima: Ediciones COPÉ, pp. 333-344.
- 1985e «Víctor Hugo». En: *Obras* (Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo I, Vol. I. Lima: Ediciones COPÉ, pp. 181-190.
- 1988 *Obras* (prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez). Tomo III, Vol. 5. Lima: Ediciones COPÉ.

VALLEJO, César

- 1986 «Contra el secreto profesional». En: VERANI, Hugo (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 195-197.
- 1988 *Poesía completa*. Lima: CICLA-CONCYTEC.
- 2002a «La dialéctica y la mano de obra». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 259-261.
- 2002b «El arte y la revolución». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 251-253.
- 2002c «El fuego pasional y racional». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 288-289.
- 2002d «Función revolucionaria del pensamiento». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 369-375.
- 2002e «El cinema.-Rusia inaugura una nueva era en la pantalla». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 147-156.
- 2002f «Universalidad del verso por la unidad de las lenguas». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 408.
- 2002g «Estética y maquinismo». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 402-403.

- 2002h «Autopsia del superrealismo». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 415-420.
- 2002i «Poesía nueva». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 435-436.
- 2002j «Electrones de la obra de arte». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 413-414.
- 2002k «Poesía e impostura». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, p. 409.
- 2002l «El duelo entre dos literaturas». En: *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP, pp. 431-434.

## **Bibliografía secundaria**

ANCHANTE ARIAS, Jim

- 2013 *Las figuras del cazador. Símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Lima: Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola.

BARTHES, Roland

- 2006 [1973] *El grado cero de la escritura*. México D. F.: Siglo XXI.

BASADRE, Jorge

- 1977 «Elogio de José María Eguren». En: SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 95-110.

BAUDELAIRE, Charles

1961 *Obras* (traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque).  
México, D.F.: Aguilar.

BOUSOÑO, Carlos

1966 *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos.

BÜRGER, Peter

1997 *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

CASTILLO, Luis Alberto

2015 «César Vallejo y la maquinaria de producción poética: consumación de la utopía vanguardista». En *Hueso Húmero*, N° 64, pp. 79-91.

COMBE, Dominique

1999 «La referencialidad desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». En: Fernando Cabo (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros S. L., pp. 128-146.

CHUECA, Luis Fernando

1999 «Eguren y la cifra del amanecer: aportes para una interpretación de 'La dama i'». En: *Lienzo*. N° 20, pp. 279-295.

DELEUZE, Gilles

1996 *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.

DERRIDA, Jacques

1994 Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Cátedra: Madrid.

EAGLETON, Terry

2010 *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal.

ELIOT, T. S.

1992 *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria Editorial.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

2017 *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores-Lluvia Editores.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

2005 “La poesía de Manuel González Prada y la conciencia crítica del poeta moderno”. En: *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 13-21.

FERRARI, Américo

1977 «La función del símbolo en la obra de Eguren». En: SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 127-134.

1997 *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

2003 «Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo». En: Américo Ferrari. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 25-40.

FRIEDRICH, Hugo

1974 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1977 Viaje al centro de Eguren: el motivo ‘Noche Azul’. En: SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 245-271.

HIGGINS, James

1993 *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres.

LINO SALVADOR, Eduardo

2013 *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Lima: Fondo Editorial USIL.

MALLARMÉ, Stéphane

2013 *Poesías* (traducción, edición y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban). Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1979 *El artista y la época*. Lima: Amauta.

1980 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

MONGUIÓ, Luis

1954 *La poesía postmodernista peruana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MONTALBETTI, Mario

2014 *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

PAOLI, Roberto

1988 «El lenguaje conceptista de César Vallejo». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 454-455, pp. 945-960.

PÉREZ PAREJO, Ramón

2007 *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Madrid: Visor Libros.

POZUELO YVANCOS, J. María.

1997 «Lírica y ficción». En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teoría de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 242-268.

RATTO, Luis Alberto

1961 *Poéticas peruanas del siglo XX*. Lima: La Rama Florida.

RIVAROLA, José Luis

1977 «La prosa de Eguren: carácter y estructura». En: SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 227-244.

ROWE, William

2006 *Ensayos vallejanos*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores.

SALAZAR BONDY, Sebastián

2014 «La poesía nueva del Perú». En: *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945 – 1965)*. Tomo I (edición de Alejandro Sustí). Lima: Lápix Editores, pp. 275-283.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

2005 «El universo poético de José María Eguren». En: EGUREN, JOSÉ MARÍA. *Obra poética. Motivos* (prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. IX-CXIV.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (comp.)

1977 *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico.

VALÉRY, Paul

2009 *Teoría poética y estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.